Человек на сцене

Сборник рассказов - 1

Сергей Михайлович Волконский

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Русский театральный деятель, режиссёр, критик, мемуарист.

- С. М. Волконский
  - Вступление

- В защиту актерской техники[1]
- «Дон Жуан» и «Мокрое»
- Красота и правда на сцене[16]
- Человек как материал искусства[24]
- Человек и ритм[38]
- Выводы

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37

- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62

С. М. Волконский
Человек на сцене

Вступление

Искусство, как объект изучения, — химера, в этом пора чистосердечно признаться. Если в науках опытных, при неизменности в чередованиях причин и следствий, мы в детском самообольщении можем думать иногда, что имеем дело с «сущностью» явлений, когда лишь приводим в ясность собственные о них представления, то о какой же «сущности» может быть речь там, где сила и смысл явлений измеряются степенью воздействия на наше чувство? Не в этом ли разнообразии субъективного восприятия самая ценность искусства, поверх границ пространственных и временных соединяющего тех, кто одинаково чувствуют одно и то же произведение? Или есть для человека в искусстве иное мерило, кроме отзывчивости своего «Я»?

Объективировать себя — большого не может дать своим читателям исследователь в области художественных явлений. И кто это делает искренно, последовательно, с ясностью для себя и для других, тот может заслужить какой угодно упрек, но только не упрек в недобросовестности.

Отвечает ли настоящая книга этим субъективным условиям художественного «самовыявления», не мне судить, но объективно, т. е. не по способу выполнения, а по содержанию, она представляет совершенно последовательный «ход»; это — парабола: одним концом она выходит из беспорядка, другим упирается в РИТМ.

От ошибок к правилу, от нарушений к закону, путями смутного искания, — из глухих зарослей современного сценического искусства я вышел на чистую поляну Дрезденской Школы Ритмической Гимнастики Жака Далькроза. Перед музыкальными картинами, перед пластическими гимнами, в сочетании временного с пространственным сливавшими радости зрительный с слуховыми, я понял, что я прикоснулся к корням того искусства, в которое хочет войти человек; не того искусства, которому он подчиняет у природы взятый и умерщвленный материал, — краску, дерево, мрамор, звук, — а того, в которое он сам, живой, с плотью и кровью своею, из жизни входит и в котором, вырванный из беспорядка, он, хотя краткие мгновения, живет и движется и дышит по закону Ритма.

Предоставляется каждому, кому противен застой и дорого ДВИЖЕНИЕ, начать оттуда, куда я пришел, и идти туда, где нет конца — к художественному совершенству.

Кн. С. В.

Рим. 4 мая 1911.

Нестройное для всего божественного безобразно, а стройное прекрасно.
Прекрасное — трудно.

Платон.

В защиту актерской техники [1]

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst.

Lessing.

1 — О жесте

Самый важный из всех вопросов театра вопрос актерской техники: в жесте и в голосе сидит «живчик» театрального действа. Скажут, что он сидит глубже, — в душе исполнителя? Не будем спорить, но согласимся, что слово и жест те окна, сквозь которые зритель приходит в соприкосновение с тем, что есть в этой душе. Из всех вопросов театра он же самый забытый. Тот вихрь, который в последнее время поднял все искусства и закрутил их вокруг театра, совершенно не коснулся главного — искусства актера. Какою-то «аэропланностью» веет от всего, что читаем и слышим, когда пишут и говорят о театре. Меня, по крайней мере, всегда тянет к земле; меня тянет к подмосткам.

Ослепительность световой грани, отделяющей сцену от полумрака неразгаданной толпы; теплота накаляющихся лампочек, запах краски, клея, грима, гардероба; жуткая прелесть покатого пола; пленительные подпорки деревянных кустов, еще не прибитый к полу холст болтающихся колонн; возня и суетня в беспорядочном смешении профессий, классов, народностей, времен: королевы, плотники, кардиналы, пожарные, танцовщицы; мятущиеся пиджаки, под чей-то свистящий шепот, исчезающие с лица земли, когда надо «начинать». Вся упоительная изнанка нашего искусства, — как далеки мы от нее, и в какие только побочные вопросы не увлекают нас, когда мы раскрываем книгу в надежде найти что-нибудь об актерском искусстве!..

В самом деле, разве так важно для человека, любящего театральное дело, а не историю или философию его, разве так важно определение того, идет ли театр в гору, или под гору? Прямо скажу, — разве это так интересно: «расцвет, или кризис»? Художнику совершенно безразличен наклон той плоскости, по которой он идет; пусть критика определяет, идет ли он кверху, или книзу, а для него существуют лишь две точки: далекий идеал его достижений и сознание настоящего несовершенства. Говорить об идеалах в искусстве не бесполезно, но гораздо практичнее, как и в жизни вообще, говорить о грехах, а они всегда есть, во всяком

данном моменте, на каждой данной ступени, будет ли уклон вверх, или вниз.

Разве так важен спор о реализме и условности? Разве возможно в наши дни спрашивать себя, что из двух важнее? Да мыслимо ли изобразительное искусство без материала реальной жизни и мыслимо ли реальную жизнь превратить в искусство иначе, как путем условности? Можно ли спрашивать себя, что из двух важнее в театре, когда физическая его архитектура ставит в тиски всякую реальность, а плоть и кровь актера, — простой закон тяготения, — разбивают наименее дерзновенные мечты; когда воображение опускает крылья перед немощностью реализации, а здравый смысл хохочет над нелепостью условностей?

Всякое искусство, а театральное более, чем какое-либо, есть результат встречи реальности и условности; эти два начала пребывают в отношениях территориального посягательства, в котором художник является решителем границ. А граница колеблется самым разнообразным, извилистым и тонким рисунком. Не только в архитектурном строе сцены, не только в одной пьесе, в одном монологе, но на расстоянии нескольких слов чередуются реальность и условность, сливаясь в содружном выявлении красоты.

> И гордый холм возвысился, и царь
> Мог с высоты с весельем озирать
> И дол, покрытый белыми шатрами,
> И море, где бежали корабли.

Плохой тот актер, который в стихе «мог с высоты с весельем (и с поднятой над глазами козырьком ладонью) озирать и дол, покрытый белыми шатрами» не покажет реальной красоты лежащей у ног его картины, а тут же вслед не увлечет зрителя музыкальной красотой такого изумительного стиха, как «И море, где бежали корабли».

Один мой знакомый художник, в деревне, посреди улицы расположился писать. Немедленно за его плечами собралась толпа мальчишек и баб, выпуча глаза следивших, как полотно покрывалось непонятными пятнами (техника). Вдруг одна из баб, всплеснув руками, воскликнула: «Да ведь это наш частокол!» (реальность). И из уст в уста пробежало радостное открытие. Через пять минут она же воскликнула: «Да ведь это лучше, чем на земле!» (условность). И по всем устам пробежал возглас очарования. Я не встречал более слитного выражения двух основных начал искусства, чем этот возглас крестьянской бабы:

сходство с природой — источник радости, несходство с природой — другой источник радости. Так и в нашем искусстве: с неослабной, и притом перемежающейся, яркостью проникая друг друга, живут в театре эти оба начала.

«На сцене надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слышал завывания в трагедии, а еще хуже — изысканное жеманничанье, элегантное бонтонничание некоторых наших актеров в комедии? «На сцене не надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слух его изнемогал от тщетных усилий уловить смысл мазанной речи с проглоченными окончаниями, а сердце изнывало, слушая, как перлы поэтической красоты превращались в яичницу? Мы еще вернемся к некоторым из этих вопросов, мы подойдем к ним с другой, практической, стороны: здесь же я пока хотел лишь показать, до какой степени мне представляются лишенными практической ценности споры о реализме и условности, о возможном, или желательном, отрешении театра от того или другого, о «расцветах» и «кризисах», и столько иных споров, возникающих в округ театра и по поводу театра. Все это окрестности, сущность же, корень, сердцевина театра одна — актер, актер, актер [2]. Все старания, направленные на другое, как бы ни были почтенны, сами по себе интересны, талантливы, — когда оставлен без внимания актер, — лишь хлопотня вокруг пустого места.

Но и когда заходит речь об актере, мы наталкиваемся на две стороны его деятельности. Одна сторона — усвоение роли, другая — передача роли. Чтобы говорить на чужом языке, нужны две способности: уметь расслышать и уметь произнести. Актер говорит чужим психологическим языком; чтобы правильно говорить, он должен, конечно, «понять логику чувств», но он должен и уметь ее передать, а это немыслимо без технических приемов. Что такое технические приемы? Это не есть нечто выдуманное человеком, не есть нечто новое, им прибавленное, втиснутое в природу или наперекор природе, это та же природа, только подчиненная, это тот же материал природный, только проведенный чрез сознание. В природе мы действуем бессознательно, под влиянием чувства; на сцене мы действуем сознательно, без побуждающего чувства, с единственным намерением изобразить. И как природа существует и сознание существует, так существуют и технические приемы и законы, коими они управляются и кои не могут быть прейдены, разве ценою попрания правды и красоты. Как говорить, как ходить, как двигаться, — все это в природе не случайно и не может быть предоставлено случаю в искусстве, ибо нет ничего более

враждебного и друг друга исключающего, чем Искусство и Случайность.

Обыкновенно возражают: нельзя научить, как надо делать. Не будем спорить, но согласимся, что можно научить, как не надо делать; в этой «науке» не столь важно научить — как отучить. «Да почему не надо, в силу какого закона не надо, кто запретил, кто приказал?» Кто — не знаю, но тот же, кто приказал, чтобы дважды два было четыре, он же приказал, чтобы утвердительный жест был вертикальный, а отрицательный — горизонтальный. «Все это, скажут, не главное, главное — чувство (или как у нас говорят: „чувство“), чувство подскажет и жест». Нет, отвечу я, иной раз и подскажет, а иной раз нет. Тогда выдвигается последний довод: «Ну все равно, хоть и жест не верен — чувство верно; это лучше, чем наоборот». И не понимают, что, если правильный жест усиливает значение слова, то неправильный его ослабляет, что лучше, значит, вовсе без жеста, чем с неправильным жестом: лучше пьеса хорошо прочитанная, чем плохо сыгранная. Не понимают, или не видят, или не смотрят?

А между тем, ведь жест — это искусство из искусств. Это выявление внутреннего «я» путем внешнего «я», это есть самоизваяние, при том вечно изменяющееся, как в себе самом, так в своем отношении к окружающему: человек — центр, каждый — своего космоса; всякое его движение влечет перестановку всех отношений; рука есть начало бесконечного радиуса, конец которого касается невидимой и, вероятно, несуществующей окружности мироздания.

Однажды мне пришлось быть на собрании людей близких к театру, и меня поразило, что за весь вечер только один раз было упомянуто о жесте. Совершенно вскользь и мимоходом был поставлен вопрос о том, как смотреть на правило, в силу которого, когда мы говорим: «я его ударил», мы должны сделать рукой движение вперед, и как вообще смотреть на эти, так называемые, «законы», причем была высказана уверенность, что законы эти имеют лишь временный авторитет, что, вероятно, когда-нибудь явится гениальный актер, который все это опрокинет, который, говоря — «я его ударил», сделает обратный жест, и это будет так же естественно и так же «правильно». Так был поставлен вопрос, и — характерно — он остался без ответа. Я позволю себе сегодня предложить на него свой ответ, но я должен сказать, что в данном случае умолчание меня не удивило: ведь у нас практические указания всегда сводятся к вопросу об усвоении. Щепкинское «берите образцы из жизни», на которое так часто ссылаются, есть скорее приказание, нежели указание, а в смысле педагогического совета оно мне представляется прямо

жестоким. Представьте себе молодую танцовщицу, обращающуюся к какому-нибудь профессору хореографии с просьбой дать ей практическая указания к совершенствованию, а он ей скажет: «Знаете, моя милая, берите пример с Тальони (или какой-нибудь современной звезды), — будьте уверены, выйдет хорошо». Нет, ни достоинство образца и умение его выбрать, ни переживание не ручаются за верность воспроизведения. Художественный Театр как высоко держит знамя переживания и подчеркивает принцип усвоения, а и при Художественном Театре есть школа.

Школа. Вот еще предмет вечных споров: школа или талант? Что нужнее? Еще один из тех праздных вопросов, которые не составляют вопроса. Да, что нужнее для движения корабля — парус или ветер? Что нужнее для актера — школа или талант? Может быть, можно некоторые вопросы ставить, но, право же, отвечать на них нельзя.

Итак, о жесте в тот вечер не было речи; но скажите, приходилось ли вам вообще, у нас в Росши, слышать о жесте? Мне никогда, или почти никогда. У нас жест на сцене (делаю, конечно, исключение для балета) в загоне, а из разговоров о театре он изгнан. Мы слышим о Дионисе, о таинствах, о безднах, о синтезах, о храмах и жрецах, но о жесте?.. И что прискорбно, это то, что люди, ближе всего стояние к сцене, актеры, как будто гнушаются этих, якобы, мелочей. Что может быть безнадежнее актера, который по поводу своей роли разводит философию, который не хочет отстать от литераторов: чем, мол, я хуже других? Как хуже других! Да он лучше других, раз у него в данном вопросе есть то, чего у других нет. Но это всегдашнее и всеобщее стремление вылезть из своей специальности, показать свою компетентность не в своей области. Из двух крайностей я, право, предпочитаю ту прелестную, наивную актрису, о которой рассказывает Legouvé в своих воспоминаниях. Она играла в какой-то старой драме роль Габриэль д'Эстре, играла так, что весь зал дрожал. Она была очаровательна, но совершенный неуч во всем. И вот, после одного из лучших ее вечеров, за ужином, пока все вокруг нее обменивались впечатлениями и осыпали ее выражениями восторга, она вдруг со вздохом говорит: «Бедный Генрих IV! Подумать, что, если бы не этот противный Равальяк, он и сейчас бы, может быть, был между нами». Не знаю, как других, но меня рассказанный случай совсем не способен «возмутить», он не представляется мне даже особенно «знаменательным», и уже во всяком случае совсем не знаменателен в сравнении напр., с тем нашим драматическим писателем, который, проведя лето в Турине, описывал красоту

этой «столицы Тосканы, соседки Франции». Все высокие речи о поднятии образовательного уровня, конечно, прекрасны, но это не заменит таланта и не это пополнит зияющие пробелы…

Что может быть безотраднее актера, к которому режиссер подходит с советом относительно той или иной технической подробности исполнения, а он чает: «Да, но я эту роль понимаю иначе». (Кстати замечу: нигде так часто, как в актерской среде, не приходилось мне на частный вопрос получать ответ общего характера). Одно лишь безотраднее, это — равнодушие, с каким у нас относятся к этой стороне сценического дела. Кто ею интересуется? Кто видит эти недостатки? Кто сознает их важность? Кто, наконец, не отрицая их важности, имеет о них правильное представление?

Но, может быть, и мои сетования покажутся теоретичными? Я обещал ответить на вопрос о жесте, — вернемся к нему, он послужит нам практической точкой отправления. Мы говорим: «я его ударил» и, иллюстрируя удар, делаем жест вперед. Так де гласит «правило» (иные даже называют его законом), но явится гениальный актер, сделает обратное, и будет так же хорошо. Сейчас я вам повторю ту же фразу с обратным жестом, не потому что я гениальный актер, а потому, что правило в корне неверно; из самого примера обнаружится, в чем его грех.

Итак, человек описывает потасовку, живописует словами и действием, согревая картину теми чувствами, которые вызываются описываемыми поступками: «Я его ударил (жест вперед), а он меня» (жест на себя). Теперь представьте себе, что тот же человек стоит перед судом за оскорбление действием: «Да, я его ударил (жест на себя), но ведь он меня ударил» (жест вперед). Почему же эти одинаковые по смыслу слова сопровождаются разными, даже противоположными, жестами? Потому, что жест иллюстрирует не факт, а наше к нему отношение. В первом случае отношение эпическое, рассказчик лицедействует, участвует в рисуемой им картине, но участвует нейтрально и, кроме изображения, кроме точного пересказа, не имеет другого намерения. Но как только является намерение помимо передачи фактов, так меняется отношение к событию, меняется и жест. И вот, во втором случае событие отступает на второй план, ум занят лишь одним — оправдаться, и перед этой целью факт перестает быть только фактом: первый факт — «я его ударил» — превращается в уступку, в признание, мысленно сопровождается словами «не спорю», тогда как второй факт — «но ведь он меня ударил» — превращается в довод, в кульминационный пункт оправдательной речи. В первом из разобранных примеров, в эпическом рассказе, — жест

описательный, во втором, перед судом, — жест психологический. Поговорим подробнее о трех родах жестов.

Один жест вызывается надобностью: вы протягиваете руку, чтобы взять, поднимаете руку, чтобы поклониться, это жест механический, из всех жестов — наиболее необходимый, даже неизбежный, и наименее интересный. Другой жест — описательный, изобразительный, — наименее необходимый и чаще всего употребляемый. Третий жест — психологический, наиболее интересный и наименее правильно употребляемый. Рассмотрим каждый из этих видов в отдельности.

Первый жест, механический, как я сказал, — наименее интересный. Интересны в нем разве типические, бытовые разновидности; и то, плохие актеры так уж ими злоупотребляли, — как приказчик опрокидывает рюмку водки, как сваха вытирает губы, отдуваясь от горячего чая, — что они превратились в затасканные трафареты.

Второй жест — описательный. Это самый ужасный; это, — вместе с некоторыми замашками произношения, о которых поговорим, — можно сказать, язва сцены. Описательного жеста я различаю две разновидности. Первая, когда рука, следя за словом, как бы уподобляется указке учителя: мальчик выводит склады по букварю с картинками: «оса», «усы», — указка переходит на соответственные рисунки; актер говорит: «мое сердце», «моя голова», — рука переносится на соответствующий орган. Это жест, которым в особенности заражены итальянские актеры. Когда он играет Франца Моора, итальянец не может упомянуть о кольце, не указав правым указательным на четвертый палец левой. Это, конечно, жест скучный, ненужный, рука волочится вслед словам, — что, кстати сказать, в корне не верно, так как жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому: зрительное впечатление слуховому, — но во всяком случае этот жест не прерывает смысла, он не отвлекает нас, — мы всегда можем, не обращая на него внимания, продолжать следить за словами. Но есть другая разновидность описательного жеста; это тот жест, который актер прибавляет к рассказу, которым он не прикасается к видимому предмету, а которым рисует упоминаемый, невидимый предмет; жест, не требуемый никакой необходимостью, но которым он рассчитывает показать свою находчивость, остроумие, кто знает? — даже гениальность. Когда актер, отвечая на восклицание о том, с каким вкусом и великолепием в Петербурге даются балы, после слов: «и не говорите, на столе, например, арбуз», — делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и

внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсисом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение: это худший из описательных жестов; он прерывает нить рассказа, отвлекает внимание от смысла, направляя его на постороннюю форму; он прямо убивает слово, и от него до искусства так же далеко, как от иероглифа до письма.

И это в роли Хлестакова, который говорит, как льется вода, у которого по замечанию самого Гоголя «слова вылетают совершенно неожиданно», который «говорит и действует без всякого соображения».

Не могу не вспомнить здесь об одном случае излишества соображения в той же роли.

Вы помните: «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я». Ясно всякому, кто немножко знает людей, не только Хлестакова, что весь этот перечень министров и посланников только и ведет к слову «я», — чтобы показать кто, мол, я такой. Не так решает излишняя сообразительность: один Хлестаков после этого перечня останавливался, делал вид, что забыл что-то, чего-то ищет, и потом, как будто вдруг вспомнив, говорил: «да, — и я», с прибавкой к тексту слово «да». Помню, что я позволил себе высказать актеру мое впечатление об этом искажении характера, тем более, что это была лишь одна подробность в общем ведении роли; но помню и то, что через день, или два, один из наших критиков похвалил этого актера за тонкость и находчивость, проявленные именно в этом самом месте…

Возвращаемся к описательному жесту. У нас бы не хватило времени останавливаться на примерах, но приведу хотя один, самый простой, в доказательство ужасного, убивающего влияния описательного жеста на смысл речи. Я разумею привычку пальцем или рукой иллюстрировать слово «я». Она существует на всех сценах, но больше всего бросается в глаза в опере. Что же получается? Человек говорит: «я хочу, я не хочу, я разрешаю, я отказываю, я люблю, я ненавижу», и все с одним жестом, — потому что иллюстрирует не глагол, не чувство, а местоимение, лицо.

В «Гибели богов» есть фраза: «Но кто ж его заставит отдать невесту мне?» Артист на последнем слове поднимал обе руки и прижимал ладонями к груди. Я как-то вспомнил об этом в разговоре с другим артистом и заметил: «Разве этот жест значит — кто его заставит отдать невесту мне? Он обозначает — как бы я хотел, чтоб он отдал невесту мне». Мой собеседник согласился со мной и тут же, исправляя жест своего товарища, повторил фразу, указуя перед собой перстом в землю. Я не стал разуверять его, но

— между нами — ведь этот жест был бы уместен, если бы он сказал: «Приказать ему отдать невесту мне». Разве не ясно, что жест иллюстрирует не факт, не рассказ, не содержание рассказа, а мое к нему отношение: не то, что невесту отдают мне, или кому-нибудь другому, а мое желание, мое приказание, чтобы ее отдали. Не ясно разве, что в данном случае, о котором говорим — «но кто ж его заставит отдать невесту мне?» — самое важное слово не «мне», не «заставит», — важно «кто?» — важно мое недоумение? Один только жест и возможен, — беспомощное разведение руками и, как увидим ниже, — ладонями кверху.

Один артист в одной пьесе говорил — «заложу свою я буйну голову» и при этом перстом нервно указывал на голову и колотил себя в висок. Зачем вы это делаете? Вы не думайте о голове, думайте о смысле. Смысл какой? Пропадай моя телега, все четыре колеса, не правда ли? На слова «пропадай моя телега» никто не будет пальцем колотить себя в висок, почему же это делать на слова «заложу свою я буйну голову», только потому, что упоминается голова? Не говоря уже о том, что голова в данном случае символ, а при символическом употреблении слова жест никогда не иллюстрирует предмета. Когда мы говорим — «креста на тебе нет», ведь мы не думаем искать этот крест. Видал я Хлестаковых, которые, подходя к Бобчинскому с вопросом — «что, как ваш нос?», считали нужным поднимать указательный палец к собственному носу, но когда мы говорим — «побойся Ока Божьего», мы не указываем ни на чей бы то ни было глаз, мы даже не думаем об органе зрения. И в одном лишь искусстве, — в том, которое лишено слова, — символ изображается: потому что его нельзя назвать. Но я уверен, что никто никогда не укажет такого примера в жизни; почему же на сцене это стремление к физической иллюстрации того, что не имеет ни объема, ни веса? Тлетворен описательный жест не только потому, что сам прост, неинтересен, доступен ребенку, выручает глухонемого, но и потому, — главным образом потому, — что своею легкостью соблазняет ленивого, мало вдумчивого актера и является там, где бы нужно быть жесту психологическому.

И вот мы вернулись к тому жесту, с которого начали, когда говорили о фразе — «я его ударил, а он меня», — к жесту психологическому, самому интересному, но и самому трудному. В двух словах — психологический жест есть внешнее выражение чувства; но последнее, как известно, не только не всегда совпадает со словом, оно иногда прямо ему противоречит. Можно даже сказать, что в самом чистом своем виде психологический жест совпадает не с произносимым словом, а с каким-нибудь подразумеваемым. Так, в знакомом уже примере: «я его ударил, а

он меня». Вы помните вторую иллюстрацию, защитительную речь на суде? В предложении — «но ведь он меня ударил» жест не иллюстрирует ни одного из произносимых слов, ни «он», ни «меня», ни «ударил», он иллюстрирует подразумеваемое — «вот вам настоящая причина». Представьте ту же фразу при других обстоятельствах, и жест будет иллюстрировать другую подразумеваемую фразу — «мошенник этакий?» или «как это вам нравится!». Каждый раз те же слова с иным движением руки и головы.

Не странно ли, что так сбивчивы представления о жесте, не странно ли, что так часто приходится слышать — «жест соответствуете слову», когда никто никогда не скажет, что интонация соответствует слову. Всякий понимает, что можно, смотря по обстоятельствам, то же слово произнести на тысячу ладов, и что c'est le ton qui fait la chanson. Скажу мимоходом, что это одно из интереснейших упражнений, а с точки зрения школьной — наиполезнейшее: произнесение тех же слов на разный голос. Вы сидите и пишете за столом, открывается дверь, входит кто-нибудь: «Ах, это вы». Какое разнообразие интонаций, смотря по тому, кто сидящий и кто входящий, и в какую минуту входит. Да можно ли даже перечислить все разновидности сидящего и входящего и сочетания каждой разновидности одного с каждой разновидностью другого! Ведь это целый мир! Впрочем, мы говорим не об интонациях, вернемся к жесту.

Позвольте еще пример того, что жест согласуется не со словом, а с мыслью. Известно, что утвердительный жест — вертикальный, отрицательный — горизонтальный (кто, может быть, сомневается, в справедливости этого, когда говорим о руке, пусть вспомнит о голове). Представьте, что вы убеждаете кого-нибудь в том, что ваш общий знакомый — человек честный, благородный, возвышенных чувств. Ваша рука будет отмечать утверждающим жестом по столу каждое из этих качеств, а голова будет сопровождать ее подтверждающим кивком. Но представьте, что вы всей вашей фразе предпосылаете слово «видите ли», что вы не верите в произносимые слова, — и рука, и голова пойдут с мыслью, бросят лживое слово: «Он, видите ли, человек честный, благородный, возвышенных чувств». Каждое из этих качеств будет сопровождаться отрицательно-горизонтальным жестом руки и головы, выдающим ваше отрицательное отношение к положительным словам [3].

Я слышал много возражений против отождествления вертикального жеста с утверждением и горизонтального — с отрицанием. «На востоке, говорили мне, наоборот, а в южной Италии „нет“ выражается вскидыванием головы кверху». Это меня

совсем не убеждает, частные отступления не опрокидывают общего характера человеческой привычки. Если в словесной речи есть провинциализмы и диалекты, то почему не быть им и в телесном языке? Подобные разновидности так же мало изменяют принципиальное значение жеста, как акание и окание не изменяют тождества русского языка в его наречиях. Да не только «провинциализмы», — в языке телодвижений есть и свой «жаргон»; такие жесты, как тереть указательным правой по указательному левой, точно вы скоблете от сустава к ногтю, — жест, которым французские ребятишки дразнят старуху — «что, старая, гриб съела?»; или ногтем большого пальца задеть за зуб и щелкнуть, — жест, которым вся латинская раса обозначает презрительный отказ; или четырьмя пальцами правой руки брить себе подбородок, что у неаполитанцев значит — «как бы не так, дожидайся!» — что все это, как не жаргон языка телодвижений, который известен посвященным, весьма выразителен для тех, кто знаком со «словарем», но никоим образом не может быть принят в соображение при объяснении абсолютного значения языка телодвижений, а в искусстве имеет только значение «быта».

Интересны соотношения в движениях рук и глаз. Можно, в виде общего правила сказать, что глаз занят тем, с кем говорим, рука занята тем, о чем говорим. Когда Ларина в опере говорит — «вот, дочери мои», она указывает на дочерей, а смотрит на Онегина. Когда мы говорим кому-нибудь — «подите вон», глаза смотрят на него, а рука указывает на дверь. Достаточно бывает одного движения глаз, чтобы опрокинуть целое здание уверений и обещаний. Мягким, вкрадчивым голосом и с успокаивающим жестом вы говорите собеседнику — «Я вас высоко ценю»; но переведите при этом глаза на третье лицо, — и всякому ясна вся ложь ваших уверений. И опять-таки рука занята тем, о чем вы говорите, а глаза тем, с кем, или вернее в данном случае — для кого вы говорите.

Ясно, что жест могущественный выразитель иронии. Так, в вышеприведенном примере — «Он, видите ли, человек честный и т. д.», — стоит лишь иллюстрировать противоположное чувство, т. е. произносить «честный», «благородный», «возвышенный», а рукой говорить: «нечестный», «неблагородный», «низменный». Можно сказать, что иронический жест относится к положительному, как в, фотографии негатив к позитиву. То же и по отношению к голосу: при положительном смысле интонация твердая, краткая, как бы сверху вниз; при иронии — размазанная, протяжная, как бы снизу вверх, или, как говорят учителя пения, — на салазках.

Здесь кстати скажем два слова о значении в жесте

направления кверху и книзу. Возьмем для примера: рука ладонью кверху и рука ладонью книзу.

Кверху — жест

просящего
вопрошающего
убожества
души на распашку
воспринимающего
молящегося.

Книзу — жест

дающего
отвечающего
чванства
этикетности
поучающего
благословляющего.

Расширяя смысл этих двух жестов и разводя обе руки все дальше и дальше, мы должны признать, что рука ладонью кверху есть земля, смотрящая на небо, а рука ладонью книзу — небо, смотрящее на землю.

Посмотрите с точки зрения «ладони книзу» и «ладони кверху» на роли Лоэнгрина и Эльзы. Он — это небо, сходящее на землю, он себя скрывает, он загадка, он поражает Тэльрамунда, он запрещает расспросы, он весь «никогда», — он весь «ладонями книзу». И только в последней сцене, после рассказа, когда он объявляет, кто он такой, — Парсифаль его отец, а сам он Лоэнгрин, — тут он раскрывается, и ладони кверху, но чтобы сейчас же опять обернуться книзу при прощании с Эльзой: он ее оставляет, не прикасается, он отходит от нее, он раскрывает руку, точно из нее цветок падает на землю, и отлетает в неведомый мир. Эльза наоборот, — это земля, взывающая к небу, это раскрытая душа, болящее сердце, зияющая рана. Она просит, ждет, встречает, принимает, благодарит; прощаясь, она удерживает, умоляет, изнемогает, — она вся «ладонями кверху». Конечно, указания эти не должны приниматься с точки зрения внешнего «рецепта»: вовсе не достаточно повернуть ладонь так, или иначе, чтобы «вышло хорошо»; надо понять дух жеста, и тогда из ладони он проникнет в руку, в корпус, в поступь, сообщится всему телу, выражению лица, произношению слов, способу

пения…

Ясное подтверждение тому, что я говорю о значении ладони, дает слово «пожалуйста». Ладонью кверху — позволение (подразумевается: сделайте одолжение). Ладонью книзу — запрещение (подразумевается: нет-с, извините).

Говоря о ладонях, не могу не остановиться на руках, сложенных ладонями вместе: молитвенный жест. Об этом жесте много спорили, на объяснение его происхождения было потрачено не мало усилий, но никто к удовлетворительному объяснению не пришел. Сам Дарвин отказался от его объяснения и принимает объяснение, которое дает некий Уэджвуд в своем сочинении о происхождений языка. По этому объяснению молитвенный жест есть то самое движение, которым человек, отдаваясь в рабство, подставляет руки, чтобы ему надели цепи [4]. Не знаю, сам ли английский писатель пришел к этому объяснению, но вот, что я читаю в одной старой и редкой итальянской книге 1616 г.: «Кто держит руки перед собой сложенные ладонями, свидетельствует, что он как бы виновный, которому руки связали, чтобы вести его к заслуженному наказанию [5]. Конечно, всегда любопытно, что великие люди думают друг о друге, но мне это объяснение, которое Дарвин приветствует как находку, представляется менее, чем удовлетворительным. Такое внешнее, подражательное, пантомимное происхождение самого внутреннего, интимного, самого психологического из жестов не допустимо. Вспомним, что мы сказали уже о ладони: мы должны признать, что ладонь это, так сказать, седалище нашего «я», т. е. то место, которым оно соприкасается с внешним миром; ладонью мы сообщаемся, ладонью убеждаем, побуждаем, удерживаем, зажимаем рот и т. д. В ладони наше интимное «я». Понятно соприкосновение обеих ладоней: мы сливаем свое внутреннее «я» и в то же время внешней стороною рук ограждаем его от всякого сообщения. И действительно, мы видим, что жест этот свойствен не одной молитве, а всякому сосредоточению вообще, это жест внимания, при том волевого внимания: руки врозь — я просто слушаю, ладони вместе — я хочу слушать; ибо руки сами собой, без волевого акта, не сложатся вместе. Прибавьте к этому, что, когда руки врозь, то каждая свободна для постороннего занятия; напротив, руки в плену друг у друга — это есть отложение всех попечений. И вот, собрав все это вместе, мы поймем, что мы делаем, когда, отложив всякое попечение, сосредоточив все свое «я», оградив его от всего стороннего, мы поднимаем все наше внутреннее существо, все это предлагаем и во имя всего этого просим. Таково мое объяснение молитвенного жеста.

Мы посмотрели на вопрос о верхнем и нижнем направлении с точки зрения одного лишь положения руки, мы не говорили о движении. Что касается движения, жеста в собственном смысле, то можем в виде правила установить, что всякое «непременно» сопровождается движением сверху вниз, всякое «может быть» — движением снизу вверх: внизу предел, вверху отсутствие предела, внизу положительное, вверху гадательное. То же опять-таки относительно голоса: когда беспредельность, отсутствие счета, — голос кверху; когда счет, размер, порядок, — голос книзу.

Сбирались птицы,
Сбирались певчи
Стадами, стадами, (кверху)

Садились птицы,
Садились певчи
Рядами, рядами, (книзу)

Думаю, что из приведенных примеров достаточно явствует значение верха и низа и важность в жесте правильного пользования направлением. Но если так важна одна разобранная нами подробность, можно ли сомневаться в важности жеста вообще и в серьезности последствий от случайного или ошибочного его применения? Повторяю, — если правильный жест усиливает слово, неправильный его ослабляет, убивает. И еще скажу, — если чувства выражаются в жесте, то в свою очередь жест вызывает чувство. Не даром нянька говорит ребенку: «Сделай ручкой дяде», — жест привета вызывает приветливость. «Большинство наших страстей, говорит Дарвин, до того тесно связано с их внешним выражением, что они прямо немыслимы, когда тело находится в состоянии покоя». До какой степени жест может влиять на чувство, а в театре во всяком случае на интонацию, всякий может проверить на себе. Скажите мягким голосом и с деликатным жестом: «Нет, извините, этого я вам никогда не позволю». Теперь скажите то же самое с ударом кулака по столу и попробуйте при этом сохранить мягкий тон… Ясно, как важно для актера, — который не всегда же одинаково расположен психически, — воспитать в себе соответственность телодвижений. И что после этого думать о «руководствах» к сценическому искусству, которые советуют молодым актерам «играть, вовсе не думая о своих руках, — тогда жесты рук выйдут плавными, разнообразными и совершенно уместными»? Не так ли учат детей плавать, кидая их в воду без иного руководства? Не думать о руках! Не думать о жесте! Оттого, что в жизни наши

жесты бессознательны, воображают, что на сцене, чтобы быть правильными, они должны быть предоставлены случаю. Да возьмите приведенный уже пример. Кто в жизни, знакомя двух приятелей, не укажет рукой на того, кого называет, и не посмотрит на того, кому называет. Ни один не ошибется, самый неталантливый не ошибется. А поставьте человека на сцену и поручите ему сказать: «Вот дочери мои: Татьяна, Ольга», вы увидите, что у него выйдет, если он не задумывался над техникой этой процедуры. Что думать о «курсах», на которых ученики одного выдающегося артиста и преподавателя, за два года пребывания в школе, слышали лишь один раз замечание о жесте: «Ну, что у вас руки, как мельница, ходят?» Чего ждать от педагогики сценического дела, которая алчущим и жаждущим практических указаний преподает курсивом, как аксиомы, напечатанные изречения в роде того, что действительность, чтобы быть предметом и целью искусства, должна быть изящна, а рядом с этим обогащает пытливый ум такими истинами, что «драма — слово греческое, означает действие», «каждая художественная драма содержит в себе идею»? Страшно подумать, что встречают протянутые руки, просящие хлеба [6]! Не так ли крестьянский мальчик ходит в школу, — к источнику воды живой, — чтобы со страниц «Родного Слова» узнать, что «лошадь животное домашнее, голова у нее большая, у нее четыре ноги» и т. д.?

Я не упомянул ни разу о красоте жеста. У нас, по-видимому, думают, что красота есть некоторая приправа, которой не мешает иной раз подпустить. Вот я играю просто, а вот в этом эффектном месте, давай сделаю «красиво». И обыкновенно это «красиво» сводится к двум-трем шаблонным позам и движениям из репертуара теноров. Не эту красоту я разумею. Я разумею ту красоту, которая присуща движению, когда оно целесообразно, ибо движение не может быть некрасиво, раз оно отвечает назначению. Что может быть великолепнее, с точки зрения пластики, движения ремесел: плотник, кузнец, горшечник, или — красота из красот — жест сеятеля? Разве они думают о красоте? Они думают об одной лишь целесообразности. И наши движения, следовательно, должны быть соответствующими цели, но так как целесообразность их определяется не внешним предметом, а внутренним побуждением, — так сказать, находится на другом конце наших органов, — то, при искусственном их воспроизведении, их гораздо труднее найти. Чтобы быть правильными, они должны отвечать лежащим в человеческой природе нормам, регулирующим соотношения движений, душевных с физическими; чтобы быть красивыми, они должны осуществлять условия равновесия, — совершенно особые условия

физиоэстетического равновесия, — которыми определяются взаимное положение и ответные движения органов человеческого тела. Выяснение и приведение к сознанию этих норм и этих условий, есть предмет специального, сложного и глубокого изучения; я, признаюсь, коснулся его лишь весьма поверхностно, а потому о нем не распространяюсь, но я бы хотел обратить внимание на характер этого «равновесия». Основной его принцип — закон противоположения, то, что французы называют opposition: когда голова кверху, — руки вниз и наоборот; когда руки вправо, корпус влево и т. д. Не буду входить в подробности осуществления эстетического принципа, но укажу на психологический его результат: не только красивее выходит, но и осмысленнее. Возьмем самый несложный пример: отношения головы и глаз. Сперва без соблюдения закона противоположения. Голова вниз и глаза вниз; это будет простой физический жест: вы что-нибудь потеряли и ищете на полу. Обратное, — голова и глаза вверх; опять физический, механический жест: вы смотрите в небо, считаете звезды. Теперь — с соблюдением противоположения. Голова вниз, а глаза кверху: внимание, уважение, преданность и т. д. Обратное, — голова кверху, глаза вниз: гордость, презрение, безучастие и т. д.

Я бы хотел, чтобы господа преподаватели сценического искусства прониклись сознанием важности этой стороны дела. Я понимаю, что люди, относящиеся к театру поверхностно, относятся с усмешкой и к этим вопросам, мимо которых всю жизнь проходили; я понимаю, что люди, ежедневная профессия которых влечет их посыпать перцем насмешки, и даже легкого издевательства, то, о чем они пишут, склонны видеть в чужих словах смешную сторону; но что сказать о людях, посвятивших жизнь свою делу театра, которые заявляют, что жест — вещь настолько непосредственная, что он не может быть классифицирован! Можно говорить, что классификация жеста для сцены бесполезна, что она для школы вредна, но нельзя говорить, что она не возможна, когда есть литература, таблицы, наука, когда есть такой человек, как Дельсарт, перед памятью которого всякой любящий актерское искусство, должен лежать во прахе, преклонив колена… Можно не соглашаться с тем, что я говорю, можно не соглашаться с тем, как я говорю, но я не допускаю, чтобы человек, любящий театр, подвергал сомнению важность того, о чем я говорю…

С точки зрения чисто эстетической считаю нужным поставить настойчивое требование: когда жест найден, надо ему дать всю его полноту (за исключением, разумеется, тех случаев, когда характер роли требует неполного жеста: нерешительность,

застенчивость, нечистая совесть); только тогда он будет целесообразен, только при полноте он будет красив. У нас же, даже правильный жест, в большинстве не полный, т. е. не доведен до конца, до окончательной своей выразительности. Мы не видели Рашель, но мы помним ее палец, когда, она указывала на дверь, — этот повелительный палец, длинный, вытянутый во весь рост; и как слаб тогда, как вял, как жалко-короток и туп жест той актрисы, которая, говоря: «ведь ты меня ненавидишь», пригибала три пальца к ладони, а указательным и первым, вытянутыми вместе, как когда берут щепотку табаку, тыкала по направлению того, с кем говорила… Наши пальцы, без рисунка, не участвуют в роли; можно подумать, что кровообращение останавливается в кисти, не проходит в оконечности. Много ли актеров, игра которых потеряла бы в характерной выразительности, если бы у них пальцы были обрублены? Вялый, ненужный придаток — наши пальцы на сцене немы. Они становятся не только ненужным, а почти вредным придатком у некоторых певцов. Когда он занят ведением своего голоса более, чем ролью, если к тому же он сколько-нибудь нервен, то, при приближении трудного, ответственного места, певец сжимает кулак. Ничего нет утомительнее, как видеть эту криспацию руки во всех ролях, без различия душевных настроений, и вызванную только тем, что сжатый кулак ему помогает «взять барьер». Даже те, у которых нет этой хронической корчи пальцев, кончая эффектную фразу, энергичным патетическим жестом «ловят муху».

По поводу «тыканья» пальцем, не могу не подчеркнуть нашего пристрастия к повторяемому жесту; у нас думают, что в учащении сила; но, неужели, рассыпчатое восклицание «довольно, довольно, довольно!» сильнее одного повелительного «довольно!», после которого наступает молчание? Нет, сила в выразительности, а не в учащении; в угрозе жестом только первое движение действительно угрожает; остальные, сколько раз ни повторять его, не страшны; первое движение есть волевой акт, — остальные лишь колебания по инерции; первое движение сознательное, остальные уже относятся к области исступления, когда человек не владеет собой: ясно, как ошибочно вводить учащение там, где требуются сила и точность.

Я упомянул об угрозе; позвольте несколько остановиться на ней, — это мне поможет окончательно выяснить мысль о неполном, недоконченном жесте. Жест угрозы имеет три стадии. Первая: правая, угрожающая, рука со сжатым кулаком и вытянутым указательным, идет от левого плеча и описывает — ладонью книзу — горизонтальную четверть круга. Это угроза принципиальная: «Никогда я тебе этого не позволю». Вторая

стадия: рука идет от головы и описывает четверть круга, вертикальную и перпендикулярную к телу, ладонью к левой стороне. Это угроза физического возмездия в будущем: «Ты смотри у меня, я тебе этого не спущу». Третья стадия: рука, идет от своего же плеча и, как бы развертываясь внутренней стороной наружу, локтем вниз, выстреливает кулак, ладонью кверху. Это уже чисто физическая угроза немедленного возмездия: «Ты только посмей у меня». В этой третьей стадии есть своя градация, и в последней степени этой физической угрозы все тело откидывается назад, — другая рука, корпус и голова стушевываются, весь человек как бы сосредоточивается в кулаке. Сравните этот жест, — да еще когда сквозь стиснутые зубы прорывается едва внятное: «Я тебе!..», — сравните его с привычкою некоторых актеров несчетное число раз потрясать указательным перстом между своим носом и носом собеседника, и вы увидите — в чем сила. Этого окончательного, последнего выражения угрозы я на русской сцене не видал…

Вам, конечно, приходилось видеть последовательные оттиски печатания в красках: первый оттиск чисто желтый: второй (после накладки синего) — желтый, синий, зеленый; третий (после накладки красного) — желтый, синий, зеленый, красный, оранжевый, лиловый… Так вот, наши жесты, почти все, — лишь вторые оттиски трехцветного печатания.

«Что же, скажут иные, достаточно узнать и усвоить технические правила, чтобы вышло хорошо?» Уже давно на этот вопрос отвечено. Когда Гамлет говорит Гильденштерну, что достаточно положить пальцы на дырочки, чтобы заиграть на флейте, тот отвечает: «Но я не обладаю искусством». Только это не значит, что при обладании искусством можно обойтись без дырочек и пальцев, ибо, как сказал Гете: «Blasen ist nicht flöten; ihr sollt die Finger bewegen» [7].

Не знаю, с достаточною ли ясностью изложил свои мысли, с достаточной ли полнотой ответил на вопрос о жесте. Может быть, скажут, что я придаю значение мелочам. Скажу на это, во-первых, что на сцене нет мелочей по той простой причине, что сцена вся состоит из мелочей («ну да, — сказала мне на это Дузэ, — это канат, сплетенный из ниточек»). В особенности это верно, когда речь идет о самом актере, о его фигуре, о его движениях; не даром из французского «trait de génie» мы сделали тривиальнейшее выражение — «гениальная черточка». Во-вторых, скажу: — надо различать оценку абсолютную от симптоматической. Когда врач вскидывает руками при виде пятнышка на лице, это может показаться преувеличенным, но когда пятнышко свидетельствует об ужасной болезни, то

становится ясно, что он вскидывает руками перед болезнью, а не перед пятнышком. Наконец, скажу, если кто-нибудь признает, что тот вершок, на который стрелочник передвигает стрелку, — мелочь в сравнении с тысячами верст, что пробегает поезд, то я соглашусь, что то, о чем я говорю, такая, и даже большая мелочь. К этому еще прибавлю: не одно и то же мелочь, или часть целого; изобличает свое незнакомство с составом целого, кто в части видит мелочь.

Меня смущает другое. Нет ничего смешнее, как всходить на кафедру, чтобы провозглашать азбуку; но что же делать, когда у нас философские трактаты в моде, а азбука в забвении, да вряд ли когда и была введена в сознание. Я слышу излюбленное возражение: «Таланту не нужны правила, — Щепкины, Самарины, Акимовы, Медведевы, наверное, без всяких ваших правил потрясали и смешили». Но если исключительные таланты могут обходиться без правил, это не значит, что правила вообще не нужны; если гений от педагогики ничего не берет, это не значит, что педагогика может ничего не давать. Если гений угадывает, это не значит, что простые смертные не должны учиться. Да, великие избранники искусства, перешагнув через азбуку, на крыльях дарования, опережают тех, кто трудными, тернистыми тропами, крутыми склонами, с Сизифовыми переначинаниями, совершают восхождение к невидимым высотам совершенства. И то, — кто видел этих избранников вблизи, тот знает, как они работают. Но великими талантами не заселяются подмостки, и, если нам дорого развитие нашего искусства, нас должны интересовать не дары природы, а достижения человека.

2 — О речи

Теперь поговорим о другом орудии актерского искусства — о слове. Здесь, по крайней мере, никто не скажет, что это не важно, ибо, если и жест не важен, и голос не важен, а важно одно знаменитое «нутро», то в чем-нибудь внешнем ему же надо проявиться, иначе и паралитик — актер. Будем держаться все того же приема — говорить не об идеалах, а о грехах.

Я бы хотел, прежде всего, обратить ваше внимание на одну особенность в интонации наших актеров, которая, по-видимому, — результат усвоенной традиции, правило, выветрившееся и превратившееся в замашку. Особенность эта состоит в том, что то слово, после которого требуется пауза, притягивается к предыдущим словам, иногда прямо сливается с ними в одну словесную группу. Вероятно, для усиления эффекта

предстоящей паузы ускоряется темп, но иногда — до неузнаваемости слов.

Но что меня теперь волнует, мучит,
Не пожелал бы я и личному врагу.
А он…

Читается: «Не пожелал бы я и личному врагуаон»… Выходит какое-то несуществующее слово: «врагуаон», какой-то бессмысленно-шикарный завиток, в котором пропадают и слова, и логическое ударение, и всякий смысл.

Клянусь тебе великими богами,
Снегурочка моей супругой будет.
А если нет — пускай меня карает
Закон царя и страшный гнев богов.

Читается: «Снегурочка моей супругой будетаеслинет». И заметьте, что после «моей супругой будет» в тексте — точка.

Привычка до того закоренелая, что той же участи подвергается уже не то слово, после которого нужна пауза, а то, раньше которого должна быть остановка. Мы с детства учены, что останавливаться надо перед разделительными союзами, наши же артисты останавливаются после таких слов, как «а», «и», «когда», «как». Никогда не забуду, как я ломал себе голову, услышав следующие два стиха:

Созданье безобразное, в ком все
Внушает страха… не любви отраду.

Никак я не мог понять, что за родительный падеж — «страха», и какая может быть «отрада страха». И только, посмотрев в книгу, увидел, что это было: «страх», запятая, «а не любви отраду». Потому, как это преподносится, видно, что этого ищут, добиваются, этим щеголяют. Хотелось подойти и спросить: «Виноват, вы кажется, тут переносите паузу. Чем это объяснить? Выходит как будто не логично, — вы останавливаетесь после а?» Но признаюсь, я побоялся выказать полное незнание элементарных красот декламационного искусства. Хотелось сказать: «Виноват, тут какой-то, для меня непонятный, родительный падеж». Но можно ли говорить о каких-то падежах, когда клокочет вдохновение… За то я говорил об этом в

Театральном Училище; ибо привычку эту я одинаково наблюдал и у почтенных опытных артистов, и у самых юных воспитанников, которые, видимо, хотели показать, что они уже умеют. Из чего я мог бы заключить, что это прямо так преподается, что это «классический прием»; но один преподаватель, которого я встретил, спустя несколько лет после того, что я простился с Театральным Училищем, сказал мне: «А ваше указание о переносе паузы, — мы его не забыли: ученики ловят на нем друг друга и при этом поминают вас». Но если это так, то откуда же оно в таком случае берется? Постараемся разобраться.

Я сказал, что эта привычка мне представляется следствием правила выветрившегося: смысл утратился, остался прием. Для ясности того, что я называю выветрившимся правилом, приведу пример. Когда балерина вырастает на вытянутых носках, поднимает руки, причем каждый палец тянется вверх, а взор устремляется к небу, — вся ее фигура олицетворяет идеальное стремление в высь, и это прием правильный в себе и не лишенный смысла. Когда же кордебалетные танцовщицы какого-нибудь третьестепенного театра, выстроившись в шеренгу, двенадцать раз подряд отбивают ритм вскидыванием рук, при чем на шестом движении руки уже едва поднимаются до высоты плеча, пальцы вянут и гнутся, глаза рассеянно смотрят в залу, а на десятом темпе вся фигура говорит: «Слава Богу, еще только два раза», — это я называю выветрившимся приемом.

Вернемся к нашему вопросу о паузе после союзов «и», «но», «когда», «что» и т. д. Она возможна, даже иногда необходима. Кому, например, не знакома остановка после «и» в пересказе сновидений. «Я срываюсь со скалы, лечу в бездонную пропасть и… просыпаюсь». Остановка после союза может быть средством поразительных эффектов, но остановка остановке рознь, и необходимо помнить следующее. Во 1-х, пауза после слова не должна допускаться там, где она не оправдывается смыслом. Во 2-х, она не должна упразднять ту паузу, которая предшествует тому же слову, и с упразднением которой происходит бессмысленное слияние слов. Наконец, в 3-х, там, где она нужна, пауза должна быть осмысленна, т. е. заполнена, она должна готовить то слово, которое будет, или заменить то, которого не будет, а без этого пауза лишь пустое место в речи, дырка.

Пример:

> Полюбите вы снова, но…
> Учитесь властвовать собою.

Здесь после «но» даже в тексте — точки, и всякому ясно,

неправда ли, — чем заполнена эта пауза: она заполнена мимикой слова «властвовать» и мимикой учительского совета. Но если после слова «но» стоят точки, то перед «но» — запятая, этого не надо забывать. Будем теперь читать этот стих, погрешая по очереди против каждого из поставленных мною правил, — мы неминуемо придем к той ошибке, против которой я ратую.

Правило 3-е гласило: пауза должна быть осмысленна, а для этого заполнена. Лишим же нашу паузу содержания, выкинем мимику властвования и намерение учительства:

Полюбите вы снова, но —
Учитесь властвовать собою.

Правило 2-е гласило: пауза последующая не должна упразднять предыдущую. Погрешая против обоих правил, получим:

Полюбите вы сновано —
Учитесь властвовать собою.

Наконец, правило 1-е: пауза не должна допускаться там, где не оправдывается смыслом. Здесь, я думаю, и примеров не надо; напоминаю еще раз: «внушает страха, — не любви отраду».

Итак, путем постепенного расчленения мы открыли — мне кажется по крайней мере, — зародыш этой ужасной привычки; идя от правила к ошибке, мы проследили развитие этой паузы, — вылущенной, выпотрошенной паузы, которая, как тля, разъедает нашу словесную ткань. Прогрессивное ее развитие такое: 1) требуемая после известного слова пауза соблюдается, но выкидывается ее внутреннее содержание; 2) пауза, требуемая перед тем же словом, не соблюдается, и слово даже сливается с предыдущим; 3) эти оба приема применяются в таких случаях, когда слово после себя не только не требует, но и не допускает паузы. В результате: бессмысленность там, где пауза не нужна, бессодержательность там, где она нужна.

Если я остановился долго и подробно на этой паузе, то потому, что считаю ее, может быть, самым важным из всех недостатков нашего актера.

В близком сродстве с этой паузой стоит другая привычка — растягивание союзов «и», «а» и др. «Уж сколько раз твердили миру, что лесть вредна, гнусна, да только все не в прокиииии… в сердце льстец всегда отыщет уголок». Или: «Вы не хотите нас приниматьаааа… вас будут принимать?» Я бы хотел, чтобы

актеры поняли весь ужас этой привычки, которою заражены все наши сцены — от Императорской до глухой провинции. Это прямо обессмысливание речи; слово, вместо того, чтобы быть проводником мысли, становится туманом. Вы знаете волнистое стекло, которое вставляют в двери: свет проходит, а ничего не видно? Представьте самый красивый пейзаж сквозь такое стекло. Вот что вы делаете, господа актеры, из сценической речи; и пока не искоренится эта привычка, нечего думать ни о жизненной правде, ни о литературной красоте на русской сцене. Сюда же можно причислить удвоение согласных: «Ассами вы…?» — «Арразве вы…?» Сюда же — мямление на букву м, мямление на буквы а, о, ы, э. Все это привычки, застилающие слово: ухо слышит звук, ум с трудом улавливает смысл.

Здесь надо упомянуть еще о другого рода паузе, — паузе, которую актер предпосылает тому слову, которое он хочет оттенить, или, выражаясь по актерски, — выдать. Внутреннее содержание этой паузы ничего не имеет общего с ролью; такие остановки, если раскрыть их смысл, значат только: «теперь смейтесь», «теперь ужаснитесь». В народных театрах эта пауза готовит такие неминуемые «эффекты», как «чи-е-о-рт знает». Чем посредственнее актер, тем чаще он прибегает к этой паузе: недостаток разнообразия и глубины интонации он надеется заменить остановкой; он думает, что бесцветное слово покроется краской, от того, что он перед ним споткнется!

Кстати о восклицании «черт знает как!» и подобных «эффектах». У нас совершенно забывают, что такие восклицания иногда, даже в большинстве, — только вставки, что они, так сказать, на полях текста; у нас же не только они вводятся в текст, но им дается центральное значение, на них устремляется свет. Посмотрите — во второй картине «Ревизора», когда городничий накидывается на Бобчинского, за то, что он не нашел лучшего места упасть: «Растянулись, как черт знает что!» Из этого восклицания делается своего рода «финал», не только замыкающий развитие всей сцены, но как бы резюмирующий смысл ее; и говорится это не только в публику, а прямо вверх. Между тем, — восклицание совершенно мимоходного характера; ведь городничий (кому не знаком этот тип на два фронта, — в одну сторону кулак и сквозь стиснутые зубы: «Ты куда лезешь!», а в другую сторону рука под козырек и: «Не извольте беспокоиться, Ваше Превосходительство, все обстоит благополучно»), ведь городничий весь занят Хлестаковым в этот момент, хлестаковское «превосходительство» для него во сто раз важнее, чем этот печальный случай, он не имеет времени останавливаться на нем; а у нас он не только тратит время на то, чтобы вырвать

рукоплескания райка, — он еще останавливается, чтобы послушать, как они звучат… Мне это восклицание слышится, свистящим шепотом вылетающее из багрового тела, готового лопнуть от негодования; вижу подобострастно согбенную спину, опрометью устремляющуюся во след «уполномоченной особы»…

В вопросах голоса можно различать сознательное преувеличение, как в сейчас разобранных случаях, или бессознательный недохват: как говорят в фотографии — передержка и недодержка. Вот теперь — пример недодержки, которую считаю в высшей степени губительной.

Во всяком периоде, или даже в самой краткой фразе, представляющей схему периода, например — «если ты хочешь меня застать, | приходи сегодня вечером», — есть на средине фразы перелом; до него голос повышается, на нем останавливается, после него идет книзу. Эта верхняя точка нашему слуху необходима, мы ее ждем; эта остановка, как отдых на вершине горы, есть награда за восхождение, и, когда нам ее не дают, это нас повергает в состояние гнетущей неудовлетворенности. И вот, эта нота у нас почти никогда не достигается; исключения очень редки: голос не доходит до верху, сворачивает раньше; та макушка, на которой мы жаждали отдохнуть, закругляется, сглаживается. В особенности это заметно, когда первая часть периода длинная и сама состоит из нескольких колен. «Если ты хочешь меня застать, если хочешь быть уверенным, что мне не помешаешь, и если ты свободен, — приходи сегодня вечером». В подобных фразах, если бы вести все колена непрерывно вверх, то, как бы низко ни начать, не хватит голоса, чтобы дойти до верху; нужно разбить восхождение, после каждого колена несколько опускать голос и снова подниматься, и только в последнем колене взять полный разбег, чтобы остановиться наверху. Техника этого приема удивительно выработана у французов, и Коклэн, достоинства которого можно и оспаривать, в этом деле был совершенен: его верхняя нота никогда не ослабевала, не закруглялась, не опускалась, — она всякий раз звенела ярко, точно, метко, как будто голос упирался в предел, в звуковой рефлектор, дальше которого не нужно подниматься, а ниже которого остановиться нельзя.

Возьмем теперь поэтический пример; выбираю опять форму условного периода, как наиболее наглядную. Начнем с равноколенного и затем в два приема прибавим по колену к первой части, — получим три степени того же периода.

Первая степень:

Если есть минуты радости

На безрадостной земле,
. . . . . .
То какие же сомнения
Могут в душу западать?

Вторая степень:

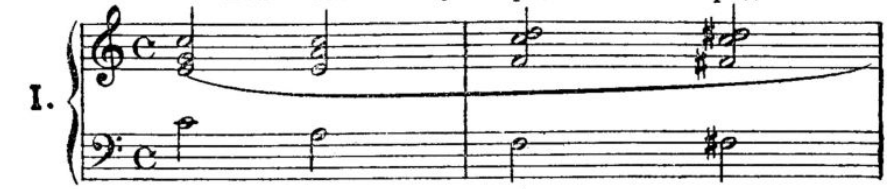
Если есть минуты радости
На безрадостной земле,
В море жизни капли сладости
И просвет в душевной мгле,
. . . . . .
То такие же сомнения
Могут в душу западать?

Третья степень:

Если есть минуты радости
На безрадостной земле,
В море жизни капли сладости
И просвет в душевной мгле,
Если есть в труде терпение
И в слезинке благодать,
То какие же сомнения
Могут в душу западать?

Если есть минуты радости на безрадостной

I.

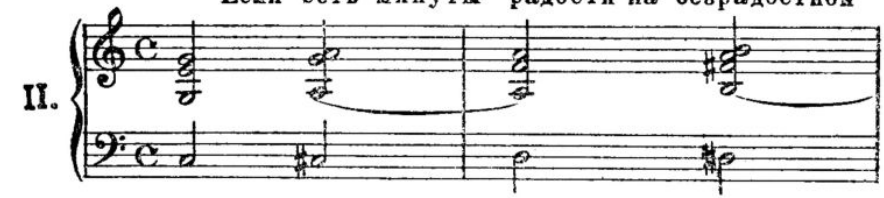


землѣ, То какія же сомнѣнія могутъ въ душу западать.

$^{4}_{6}$

Если есть минуты радости на безрадостной

II.



землѣ, Въ морѣ жизни капли сладости и просвѣтъ въ душев-

ной мглѣ, То какія же сомнѣнія могутъ въ душу западать.
Если есть минуты радости на безрадостной
III.
землѣ, Въ морѣ жизни капли сладости и просѣтъ въ ду-
шевной мглѣ, Если есть въ трудѣ терпѣніе и въ слезинкѣ бла-
годать, То какія же сомнѣнія могутъ въ душу западать.

Тем, кто знаком с теорией музыки, скажу, что эта остановка на кульминационном пункте, в гармонии нашей речи, соответствует квартсекстаккорду в каденции.

До какой степени важна эта сторона декламации, можно судить по тому, что при усталости, при болезни, голос человека никогда не доходит до того, что мы назвали кульминационной точкой; он срывается, не дойдя до нее; у больного — макушки его периодов понижаются, закругляются, сглаживаются; у умирающего — они совсем стираются. Ясно, почему

несоблюдение кульминационной точки в периодах обезжизнивает речь, а слушателя повергает в состояние такого томления, из которого один выход — перестать слушать.

Когда мы говорили о жесте, я заметил, что никто никогда не скажет, что интонация соответствует слову; и в самом деле, сказать такую вещь было бы нелепостью; а между тем на сцене эта нелепость осуществляется. Есть слова, к которым примешалась интонация, возвращающаяся среди какой угодно речи, — всегда одинаковая. Это участь некоторых прилагательных: «роскошный», «великолепный»; является интонация теплая, со значительным повышением на ударяемом слоге, голос ёкает, и даже чувствуется как будто слезка в запасе. «Султан кладет к ногам возлюбленной свое царство, сокровища, дворцы с роскошными садами». Подвергается этой участи слово «весь», в особенности в косвенных падежах женского рода.

Вообще с оттенением прилагательного надо быть осторожным; подчеркивание его вводит новый оттенок, который иногда совсем не укладывается в общий смысл речи. Султан дает приказание рабам: «Покажите ему мои великолепные сады» (а не великолепных не показывать?). Подчеркнутое прилагательное превращает именительный падеж в звательный: «Добрейший Иван Иванович сделал то-то и то-то» и «Добрейший Иван Иванович, сделайте то-то и то-то». Все это в особенности важно в русском языке, где прилагательное предшествует существительному и в силу своего места уже первенствует, настолько первенствует, что поэты переносят его, дабы сохранить подобающее значение за главным словом. Прочитайте «Молитву» Лермонтова с перестановкой прилагательных: в голос сама собой проникнет та нежелательная интонация, о которой я говорю.

По той же причине, т. е. вследствие своего места, прилагательное редко сопровождается жестом. Не говоря уже об описательном жесте, при таких словах, как «огромный», «малюсенький», легко заметить, что жест является лишь при исключительном подчеркивании качества. Так, например, мы говорим: «Что за прелестная женщина». Ударение делится между «что» и «прелестная», и жеста нет; но, когда мы захотим опровергнуть чей-нибудь недоброжелательный отзыв, мы скажем: «Она прелестная женщина» — с жестом на прилагательном. Вообще мы не ошибемся, я думаю, если в виде технического правила установим, что при прилагательном жест и интонация нераздельны: нет интонации, нет места и жесту; есть жест, необходима и интонация. «Посмотрите мои великолепные сады» (ни интонации, ни жеста). «Если бы вы видели, во что превратились мои великолепные сады» (и интонация, и жест). Не

могу удержаться, чтобы не подчеркнуть психологический характер последнего жеста: идя не за словом, — верный спутник мысли, — он вместе с интонацией иллюстрирует не великолепие садов, а жалкий вид, в который они пришли.

От грехов интонации перейдем к грехам произношения. Их я различаю две разновидности: как в области нравственной, — грехи вольные и невольные. Начнем с последних. Эта категория, собственно, не присуща сцене, не ее продукт, — это ошибки, из жизни перенесенные на сцену. Сюда относятся неясности произношения и искажения слов. Те ошибки, о которых я хочу здесь сказать, не суть следствие ложных технических приемов, от которых бы следовало отстать, — они являются результатом технической недоделанности; как я сказал, — это ошибки, из жизни пересаженные на сцену. Не будем поэтому говорить об актерах, будем говорить о самих себе.

У нас ужасная вялость произношения вообще, обусловленная тем свойством русского языка, в силу которого вся ясность падает на ударяемый слог, остальные слоги, раньше или после ударяемого, остаются в тени. Особенность эта резко проступает, когда мы слышим русскую речь в устах южного славянина, который чеканит ее с почти латинской точностью. Это, конечно, смягчающее обстоятельство, однако оно не оправдывает ни той халатности, до которой мы доходим в жизни, ни той безразборчивости, с какой актеры повторяют ошибочную речь большинства, вместо того, чтобы просевать ее. Вот несколько самых обыденных примеров.

Кто не слыхал: «Я читал это в Ном Времени». Буква в между двух одинаковых гласных проглатывается, два о стягивается в одно, и двухсложное слово превращается в односложное. Ошибка особенно ясно наблюдаемая, когда чередуются слоги с одинаковой согласной: «Я не поверю и самммудрому человеку», — шесть слогов в четыре. О букве в кстати скажем, — она одна из самых вялых в нашем произношении; обусловленная прижимом верхних зубов к нижней губе, она требует специальной перестановки всего говорильного аппарата, — усилие, которое производится весьма неохотно. Особенно неохотно произносят эту букву певцы: она запирает звук, ставит воздуху преграду, и они эту преграду продырявливают; вот почему мы слышим: «Я вас люблю любоую брата, любоую брата»… Ярко это проступает, когда наша русская вялость проникает в иностранные слова; так в «Пиковой Даме»: «Se non è uero, è ben troato». По той же причине певцы не достаточно сильно иотируют:

Она являться стала мне

В сианьи ангела лучистом.

или:

Земноэ первоэ мученье.

Своеобразное выпадение согласных, вообще смазанность речи, является у драматических артистов в минуты волнения, когда, например, разгорается спор, переходящий в угрозы: начинается глотание, гнусавление, зажигается какой-то душок, который понемногу переходит в драматически-сдержанное пыхтение; здесь получается какая-то стертость букв, слияние звуков, — губные переходят в мычащее м, зубные все сводятся на и, вместо гортанных слышно одно х, и все это покрывается носовым куполом, в гулкости которого пропадает всякий словесный рисунок, а, следовательно, и всякий смысл.

Кстати, о пыхтении. Что может быть ужаснее этой привычки, — когда весь человек, от носа до живота превращается в насос, накачивающий воздух! И этим думают изобразить душевное волнение, пылкую страсть! Во что тогда превращается дыхание — драгоценнейшее из проявлений душевной жизни? Хотел бы пригласить господ артистов подумать о дыхании, не только о механизме, но о смысле дыхания. Дыхание состоит из двух движений: вдыхание и выдыхание [8]. Первое есть действие, второе есть отдых. В связи с этим — психологическое значение обеих функций и общий облик слова, смотря по тому, которая из двух функций более подчеркивается. В волнении слышнее вдыхание, в спокойствии — выдыхание; все чувства могут быть разделены на «вдыхающие» и «выдыхающие», первая — группа страдания, вторая — группа счастья.

Хочу сказать два слова об одной важнейшей стороне произношения, которая у нас в одинаковом загоне и в жизни и на сцене: ясность первого слога. Наше стремление скорей дойти до ударяемого слога, как я сказал, оставляет предшествующие ударению слоги в тени; больше всех смазывается первый слог. Между тем, первый слог слова, ведь это все слово! Все будущее, еще непроизнесенное, слово заключается в первом слоге: не только его звуковая сторона, но и смысл, душевная сторона. Я в особенности певцам не могу не рекомендовать соблюдение ясности первого слога. Только подумайте, — произнесением первого слога вы сообщаете слушателю звук будущего слова; он уже знает, о чем речь; не только, значит, вы избавляете его от усилия дальнейшего «вслушивания», но вы даете ему

удовлетворение угадывания (что в искусстве есть один из существенных элементов радости); затем, вы вперед уже сообщаете всю психологию слова; не примите это за преувеличение, но, право, ясным и соответственным произнесением первого слога вы можете и обласкать и вызвать содрогание. И тогда, подумайте, какая свобода остается певцу направить все свои силы уже на одно только «пение», а слушателю сосредоточиться уже на одной только музыке. Нельзя с достаточной силой рекомендовать певцам соблюдать ясность произношения первого слога.

Один из самых распространенных у нас недостатков это буква ц вместо т перед мягкой гласной: «цебе, цеперь». Это происходит от лени языка, который не достаточно плотно прижимается к нёбу, пропускает воздух и образует свистящее це вместо сухого те. Тот же самый свист и в букве д. Я в Театральном Училище заставлял говорить: «У дяди дело, а у тети тиф». Не преувеличу, если скажу, что 50 % говорили: «У дзядзи дзело, а у цёци циф». По моим наблюдениям у женщин этот недостаток встречается чаще, чем у мужчин [9]…

В ответ на возможный упрек в увлечении мелочами, скажу, что прочность постройки зависит от доброкачественности кирпича.

Еще одна ошибка присосалась к словам производным от латинских на atio, ationis. Так говорят: «апльционный», «эксплуатационный». Как бы они ни были приняты в состав русского языка, все же надо бы помнить, что в латинском корне главная буква а, и она то у нас и проглатывается; надо бы понять, что букве ы уж совсем не место в латинском слове.

Таких примеров, как «выньстуте», «унирстет», «Констнопль», можно насчитать каждый день десятками. Да нужно ли упоминать о скомканности речи, когда одна из крупнейших величин на сцене, катя мне пришлось видеть, говорит «честн чек», вместо «честный человек».

Я бы ничего не сказал против переноса ошибок разбираемой категории на сцену, если бы я их встречал в изображении таких типов, которые и в жизни говорили бы так, но в том и несчастье, что все, сплошь, от Найденова до Пушкина, от Державина до Трахтенберга, читается с теми же житейскими пошибами. Я бы ничего не сказал, если бы они являлись эпизодически, в известных ролях, как плод выбора, намерения, но в том то и грех, что это не сознательно принятые особенности, а бессознательно сохраненные недостатки. Не могу не упомянуть об ужаснейшей привычке говорить «одевать» вместо «надевать». Нельзя этого ставить в вину актерам, когда все — газеты, писатели — пишут

«одевать пальто». Очевидно русские люди забыли, что одевать можно только кого-нибудь во что-нибудь, например, — жену в бархат и шелк, пальто же можно только надевать, как и вообще что-нибудь на кого-нибудь. Это совсем ясно при обращении глагола в страдательную форму. Правда, читал я, часто читал, что пальто «одевается», только я думаю, что этого никто не видел; дама одевается на бал, одевался Царь Соломон в порфиру и виссон, но пальто?.. Если мы актерам ставим в вину, что они такие ошибки подбирают и переносят на сцену, то на сколько же больше вина писателей, которые своим одобрением закрепляют подобные искажения «великого, могучего, правдивого, свободного русского языка».

Привычки произношения подобны привычкам физическим, всякого рода подергиваниям и подпрыгиваниям. Посудите, как они должны однообразить речь актера, сопровождая его сквозь все разнообразие ролей. Здесь уже встает перед нами не вопрос об абсолютном преимуществе того или другого произношения, а для сцены столь же, если не более важный — вопрос о соответственном произношении. Оставим в стороне правильность или неправильность: допускаю, что в жизни по вопросам произношения возможны разногласия, но когда актер спрашивает, как надо говорить, — «што» или «что», — то возможен только один ответ: смотря по тому, кого вы изображаете. И вот, критическое отношение к разновидностям русской речи, за исключением бытовых типов, почти отсутствует на нашей сцене. Ведь в жизни не все говорят «апльцыонный», есть и такие, которые говорят «апелляционный»; одни говорят «конечно», а есть и такие, которые говорят «конешно»; не все говорят «нихто» вместо «никто»; не все говорят «чуство», не все еще, слава Богу, говорят «одевать» вместо «надевать». Ведь все это категории, и актер обязан нести на сцену возможно большее число категорий, а не ту свою личную категорию, к которой он в жизни принадлежит. Бесконечная разница между речью старого барина и семинариста, — я разумею не склад речи, а произношение тех же самых слов, и при этом я беру пример самый разительный, а сколько других. Вот это неумение расслышать, неумение сортировать, неумение ставить в кавычки такое слово, которое без кавычек не прощается, одна из безотраднейших сторон нашей сцены. Какая пропасть между актером, который в каждом слове выдает недостатки своего собственного среднего, бесцветного говора, и актером, который каждым словом как бы приглашает зрителя с ним вместе посмеяться или ужаснуться, как плохо говорит изображаемое им лицо. Плохо говорить или изображать плохо говорящего! Все

бесконечие, отделяющее жизнь от искусства, лежит между этими двумя актерами: среди плевел сцены есть худший, нежели житейская ошибка, этот худший плевел — житейская привычка. «Жизнь, проникающая в искусство, сказал Оскар Уайльд, есть враг, опустошающий жилье». «Жизнь и искусство, сказал Гете, разделены непроходимой пропастью». И ни один художник не рискует своим искусством так, как актер, могущий одной житейской интонацией сразу очутиться на другой стороне «непроходимой пропасти», одним прирожденным жестом дотла «опустошить свое жилье».

Мне возразят: «Ну, однако, у нас оттеняют и не только бытовые говоры; у нас есть и барское присюсюкивание, и русский н, как п французский, произносимый в нос, и семинарское г (с придыханием), и семинарское о». Вот теперь и перейдем от недостатков непроизвольно сохраненных к сознательно воспроизводимым.

Прежде всего установим факт: у нас больше развито умение оттенять разновидности сословные, чем разновидности культурных степеней. Объяснюсь. Однажды я спросил одного индуса, что такое, собственно, касты? Он сказал: «У вас, в Европе, люди разделены на классы как бы горизонтальными чертами, и возможен, путем восхождения, переход из одного деления в другое. У нас, в Индии, люди разделены вертикальными чертами, и невозможно ни сближение, ни смешение. Вот это касты». Нашим артистам воспроизведение типов вертикального деления удается легче, чем дифференциация горизонтальных наслоений: купец, дьячок, приказчик, унтер-офицер, — строго очерченные вертикальные типы, но более или менее на одной горизонтали, и для их изображения к услугам самого заурядного актера целая масса приемов, того, что французы называют cliché, целый, если можно так выразиться, ролевой гардероб, — часто затасканный, затрепанный, но которому истинный талант всегда возвращает свежесть и яркость. Теперь посмотрите обратное, — типы одной вертикальной колонны, но на разных горизонталях. Возьмите так называемую женщину света в ее разновидностях. Возьмите губернскую крупную чиновницу; какую-нибудь жену министра, проникшую в свет во след служебному повышению мужа; возьмите настоящую русскую барыню, может быть, в три года раз выезжающую из своей деревни, но приезжающую в Петербург, как домой; возьмите чистейший продукт светско-придворного Петербурга, барыню, которая отошла от всякой другой жизни, кроме жизни по расписанию, для которой пульс жизни перестает биться вне дворцов и приемных дней, для которой идеал природы то, что Император Николай называл «погода лейб-гвардии

Петергофская», которая верит во дни тезоименитства, как мы верим в весеннее и осеннее равноденствие. Какое разнообразие русской женщины одного класса общественного, но разных культурных типов! А встречали ли вы эти оттенки на сцене? Правда, не малая доля ответственности за нивелировку классовых особенностей падает на драматургов; правда и то, что условия русской жизни, по крайней мере до последних дней, были не очень благоприятны: многих сторон актеры не могли включить в свой кругозор, но, в конце концов, не больше же замкнутости было у нас, чем в свое время во Франции, и там разница приемов, конечно, не менее тонка, не менее неуловима, чем у нас, а как она постигнута театром, до каких изгибов и изгибчиков разработано изображение среды! Нет, уделив должное внимание смягчающим обстоятельствам, признаем, — и не побоимся погрешить, — что актеры наши, в изображении некоторых классовых разновидностей, слишком легко довольствуются внешними черточками установленных образцов, часто совсем не типичными, иногда прямо выдуманными.

Разве княгиня, русская княгиня, только и способна, что вплывать в комнату и, снисходительно или брезгливо покачивая головой, говорить: «Ах oui, charmant, charmant»? Разве она тоже не страдает, не любит, не негодует на то, что негодования заслуживает, не ходит в кухню, в деревне не сажает деревья, не обучает крестьянских детей, бабам не лечит нарывы? Почему же эта куколо- или идолообразность, когда выводится женщина высшего света? Почему эти застывшие приемы известного «амплуа»? Почему этот гнусавый голос, прищуренные глаза, лорнет — символ надменности?

А это элегантное блеяние на букву э, когда изображаются представители золотой молодежи? «Э, э… Послушайте… э, э…». Я наблюдал некоторые особенности говора в нашем высшем обществе, — их мало. Встречался прежде легши налет английского акцента, наследие няньки-англичанки, но он выводится; некоторые готовые выражения, взятые из обихода военного, охотничьего, ресторанного, но разительных искажений речи я не встречал. Такое ужасное выражение, как «обязательно» вместо «непременно», зародилось в средних кругах и оттуда проникло вверх и вниз. Не знаю, ощущают ли мои слушатели логическую оскорбительность этого слова, применяемого в таких случаях, когда не только нет элемента обязанности, но когда событиями в некотором роде руководит фатум. «Пройдитесь по Невскому, — вам обязательно повстречается такой-то». Или, вы спрашиваете огородника: «Что к Петрову дню арбузы поспеют?» — «Обязательно».

Такое не менее ужасное явление, как превращение собирательного существительного «прислуга» в обыкновенное, заменяющее «кухарка», или «служанка», по самым условиям жизни, могло зародиться только в тех кругах, где численность прислуги выражается единицей и где силою вещей забыли, что «прислуга» такое же собирательное слово, как, например, «персонал». Но многие ли ощущают нелепость такого выражения, как: «Моя прислуга поранила себе палец», или «Моя прислуга сегодня вышла замуж»? И что сказать, наконец, о появлении в разговорном обиходе таких выражений, как: «Сколько у вас прислуг?» или «Все наши прислуги разбежались»?

Не в высших кругах слышал я такие выражения, как: «между прочим», вместо «между тем», «слишком», вместо «очень», «в этим» вместо «в этом», «сожалеть кого-нибудь», вместо «о ком-нибудь», или — «они приехали верхами», (потому что тогда надо сказать: «они прибежали босяками»), или «роскошный вальс», «роскошная селедка», или — что на ваше «чего доброго» вам отвечают: «очень просто», — ужаснейшее речение, вносящее в музыку русской речи грязный звук мокрой швабры, падающей на паркет. Не в высшем обществе, наконец, слышал я такие русские слова как «мерси», «шикарный», «дефект», «превалировать», или такие отвратительные слова, как «будировать» (не во французском значении — «дуться» — а в смысле «расталкивать», по созвучию с русским «будить»). И не там я узнал, что слово «опрос» (вероятно, иностранное) заменено более русским словом «анкета». Нет, чтобы захлебнуться в потоке ненужных иностранных слов, не идите в наши гостиные, — откройте любую из наших газет, которые, кажется, задались целью оторвать от прошлого и опошлить наш славный русский язык — самое ценное, стройное, яркое, красочное, что есть в нашей бедной, нестройной, бледной и тусклой действительности…

Повторяю, я не могу отметить особых, типических несовершенств речи в нашей светской молодежи; может быть, я и недостаточно наблюдателен, но могу поручиться, что я никогда не слыхал в жизни того тона какого-то элегантного хулиганства, который иногда считается уместным на сцене, когда целые роли проводятся тоном «эээ… чеаэк, шампанского!». Могу заверить, что я такого юнца не встречал, будь он хоть размаменькин сынок, хоть распрогусарский корнет. Все это и смешно и жалко, т. е., виноват, именно не смешно, а, как признак наблюдательности со стороны актера, имеет не более цены, чем рыжие бакенбарды и клетчатые панталоны, когда изображают англичанина.

Упомянуть ли еще о говоре костюмных, древнерусских пьес, этом жирном выговоре, отяжелевающем голосе, как тесто,

скопляющемся где-то в челюстях и гландах, когда вся роль ведется на ы с удвоенными и утроенными согласными? Таким тоном на благотворительных вечерах читается «Кхнезь Курбский от цырского гнева бежал». Кстати — «Курбский»: неужели не страдает ухо от этого книжного произношения фамильного суффикса, на и, когда так красиво русское произношение, — неуловимое между о и ы!..

После всего сказанного о голосе, о произношении, об интонации, что сказать о красоте чтения? Когда я думаю о музыке русского языка, о совершенной ее передаче, когда я думаю об этой стороне театра, я помню только слова Царя Берендея: «Исчезло в них служенье красоте».

Как охарактеризовать главную ошибку нашей читки? Я бы сказал, что это — увлечение декламационной кантиленой в ущерб реального смысла слов. Голос разводит свои мелодические краски, в большинстве — некрасивые, выдуманные, подогретые актерским ухарством, не согретые огнем увлечения, выводит свои узоры, независимые от рисунка слов, часто в разрез с рисунком мысли. Голос не ведется, а как бы катится непроизвольно по ступеням словесной каденции. Целые стихи, ряд стихов, говорятся в тоне первого слова, без единого перебоя. И так бы хотелось, иной раз, оборвать, перебежать дорогу, сказать: «Да бросьте же, довольно, новую ноту, ну вот на это слово, ну, одну живую ноту». И так бы и всадил ему в спину Пигасовский кол!

Мы подходим здесь уже к вопросам чисто звуковым, о которых трудно говорить на бумаге; постараюсь на примере «рассказать словами». Когда скупой рыцарь, предвидя картину расточительства после своей смерти, восклицает: «И потекут сокровища мои в атласные дырявые карманы», весь стих обыкновенно говорится на тон первого слова «и потекут», и как в тексте открываются шлюзы сокровищам, так в голосе открываются шлюзы слезам, и в водице этих слез без малейшей дифференциации тонут все слова, а оба прилагательные сливаются в одно, да кстати и с карманами: «ватласныедырявыекарманы»… Вот всю эту словесно-плаксивую группу и хочется перебить и разорвать ударом реализма. Можно еще слово «атласные» вести в тоне «потекут», но со словом «дырявые» должен в эти слезы ворваться перебой негодования, и в тягучем, длинном голосе должно проснуться противодействие, как на берегу обрыва толчок от тормоза, ведь эти дырья в карманах, ведь это бездонная пропасть, в которую он не хочет лететь! Вот этот протест в слове «дырявые» и должен остановить актера на том плаксивом уклоне, по которому пустило его слово «потекут».

Замечу здесь, во избежание недоразумений, что приводя такое толкование данного места из «Скупого Рыцаря», я вовсе не стою за абсолютную его правильность: не на том, или другом «оттенке» я настаиваю, а на принципе «оттенения», — чтобы целые стихи не произносились в одном тоне, чтобы фраза проходила через трубы разного психологического накаливания, чтобы словесный рисунок проходил сквозь радугу чувств. Пример. Ипполит (в одноименной трагедии Эврипида) выбегает из дворца, в негодовании на кормилицу за ее гнусные предложения. «Не приближай ко мне твоей руки, не смей к моим одеждам прикасаться!» Можно сказать все в тоне первой половины фразы, при чем второе приказание будет по тону лишь усилетем второго, это будет крещендо той же самой ноты; но можно, и даже должно, дать другую ноту, чтобы не усилетем звука, а новизною его, дать ощущение крещендо. И вот, эта фраза, начинающаяся в брезгливых тонах гадливого прикосновения к жабе, кончается на высотах оскорбленной чистоты пред ужасом кощунства; и, как всегда почти, слов не достаточно, — в нависающем после возгласа молчании слышится священная тишина снаружи оскверненного, но внутри не поруганного храма…

Верное средство против увлечения декламационной кантиленой и звуковым завитком — реалистически перебой, он же сообщает речи психологическую расцветку. Поменьше думать об актерской ухватке, а почаще о реальном значении слова. Тогда немыслимы будут увлечения такими сомнительными декламационными красотами и, во всяком случае, несомненными логическими уродствами, как «не пожелал бы я и личному врагуаон». Не я скажу, что в искусстве «что» важнее, чем «как», но в актерском искусстве усвоение того, что говорится, должно предшествовать выработке того, как сказать, и последующая работа над выработкой способа не должна овладевать вниманием настолько, чтобы отвлекать от сущности. А у нас, иной раз, когда слышишь стихи, прямо хочется схватить его, за плечи потрясти: «Да придите в себя, вернитесь к жизни, вспомните, что вы говорите!»…

Мы ничего не сказали о диалоге. С того момента, как на сцене не один человек, а два, интересно только одно: в каком отношении они стоят друг к другу; интересен ни один, ни другой, а то третье, что родится от их одновременного присутствия на сцене; важен не тенор, не баритон, важен дуэт. И в самом деле, что может быть великолепнее горячо веденного диалога, этого словесного здания, которое на ваших глазах встает из ничего от дружного, или вернее, — враждебного сотрудничества двоих; когда один другому перебегает дорогу, один другому строит

западни, один другого подкапывает, проваливает, и тут же взвивает на дыбы; где ни вы не знаете, что будет, и ни один из двух не знает, что скажет другой; где, что ни слово, то новизна, — новый поворот, новый наклон, новое препятствие, новый удар! Голос, который отступает перед ужасом слышанного, собирается, горбится, чтобы ринуться, как тигр. Удар кулаком по столу, швырнутая книга… А молчание! Молчание, в котором клокочет будущий ответ; или молчание подавленное, безвыходное, — туча нависшая… спина, медленно поворачивающаяся к двери… и вдруг — внезапный поворот под вздержкой негодования, и — сцепка, сцепка речи мелкой, рубленной, когтистой, впивающейся, сливающейся в восхитительный хаос неразличимых слов и сверкающих интонации. Да можно ли хладнокровно говорит об этом, когда любишь театр! Увы, дуэт в диалогах я видал только у наших стариков [10]. У нынешнего поколения, когда двое на сцене, выходит не диалог, а два монолога.

Часто читаем в рецензиях: «не было общего тона, не спелись, видимо не срепетовано». Слова, слова, слова! Да и можно ли ждать суждения, а не слов от людей, которые пишут, что «пьеса выигрывает даже больше в чтении, чем на сцене», или, что «сезон приближается к началу», или, что в «Русалке» ансамбль (знаменитый «ансамбль») был так хорош, что «Пушкин и Глинка остались бы довольны исполнением их детища», или, что в «Виндзорских Кумушках» Варламов исполнял… (как вы думаете, что?) — заглавную роль [11]. Не в том дело, что не срепетовано, а в том, что репетиция есть лишь совместное упражнение памяти; самое слово принимается в его буквальном значении: «repetere — повторять»; но может ли из повторения выйти какое-нибудь созидание? Сцепки нет, взаимного заражения нет; нет восхождения, нагромождения реплик; реплика идет от своей же предшествующей реплики, вместо того, чтобы нарастать в молчании, во время реплики партнера; игра молчания не существует, перемена ветра, — предвестник ответа, — не ощущается; каждый выучил и ведет свое, но даже, когда он хорошо выучил свое, он говорит, не разговаривает; у него и жар будет, но это будет для себя, перед самим собой, он будет говорить с партнером убежденно, но не убеждающе. Не будет, не родится то «третье», что должно родиться от встречи двух: будет кремень и будет сталь, — будет два монолога, но не будет искры, — не будет диалога.

Вот в общих чертах мои наблюдения над ошибками нашей актерской техники, ошибками, которые можно определить частью, как техническая недоделка, частью, как ложно понятая отделка. Одно, последнее замечание. Мы сказали в самом начале:

«На сцене должно говорить, как в жизни», и «на сцене не должно говорить, как в жизни». Эти два правила имеют каждое свое поле применения, но беда в том, что актер посредственный ухитряется погрешать против обоих. Как раз то, в чем бы надо согласоваться с жизнью, то он делает «по театральному», а где бы надо от ошибок жизни отступить, или подняться от земли, там он повторяет жизнь. Дело в том, что труднее сказать на сцене: «Здравствуйте, Иван Иванович», чем — «Боярин, бью тебе челом». Добиться говора естественного, такого, каким говорят в жизни, требует упорного труда. Но с другой стороны, сказать: «Для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой» гораздо труднее, чем сказать: «Она уехала из Ниццы, с норд-экспрессом, в Петербург». Добиться речи звучной, теплой, чеканной, такой, какою в жизни не говорят, такой, которая, по выражению той крестьянской бабы, звучала бы «лучше, чем на земле», — требует упорного труда. Больше же всего требуется труда на то, чтобы спрятать самый труд, — чтобы, по выражению Леонардо да-Винчи, «il lavoro sia immascherato» [12]. И какие бы удивленные глаза ни раскрывали люди, когда им это говорят, всякий искренно любящий сцену и понимающей, что в своих особенностях она подчиняется общим требованиям искусства, знает, что, чем естественнее игра, тем больше под нею труда.

В двух словах хочу сомкнуть все сказанное.

Все, что я говорил о жесте и о голосе, ведет к провозглашению двух одинаково важных на сцене начал: жизнь и красота.

Жизнь — это та правдивость, та искренность, та похожесть, которая заставляет нас верить в происходящее на сцене.

Красота… Вы, может быть, заметили, что ни разу я не упомянул даже слова «обстановка». Не ту красоту я разумею, которую несут на сцену другие, помимо актера, не ту, которую несут в драму художники, декораторы, балетмейстеры, осветители, музыканты, костюмеры, и в которой актер, вместо того, чтобы быть творцом красоты, является каким-то квартирантом чужой красоты. Подумайте, что всякая красота на сцене — поддельная. Мраморные храмы? — холст! Деревья? — марля! Цветы? — картон. Вода? — кисея! Звезды небесные? — электрические лампочки! И только одна есть подлинная красота на сцене — человек: человеческое тело и его движения, человеческий голос и его слова. Подумайте, сколько времени, сколько труда кладут другие художники на достижение той красоты, и подумайте, сколько надо труда и времени на то, чтобы нам свое живое, движущееся, вечно меняющееся тело подчинить

нашему художественному сознание. Отчего мы в первую минуту по поднятии занавеса очарованы бываем декорацией, а затем так скоро все это приедается? Оттого, что вошел, заговорил человек. И не только потому, что человек трех измерений, а декорации — двух, но потому, что человек не та вершина красоты, которая должна увенчать окружающую красоту. Будьте уверены, когда на сцене великий артист, вокруг него нет ничего смешного: вся обстановка за ним уходит — где ей и следует быть — на второй, десятый план, и вместо того, чтобы быть воспроизведением действительности, становится лишь напоминанием о ней…

И когда актер станет этой сияющей вершиной красоты, когда на нем будут сливаться все наши радости зрительные, слуховые, умственные, сердечные, душевные, — тогда раздвигающийся занавес будет раскрывать пред нами правдивые картины несуществующей действительности; тогда сдвигающийся занавес будет медленно похищать от наших взоров невозвратимые видения того, что было, но не может быть; и когда последняя щелка завесы сомкнется, потухнет последний просвет в то лучезарное «Иное», которого нет на земле, — тоска обнимет душу нашу. И, вернувшись в наши будни, возвращенные в нашу суконную действительность, мы вспомним, как мы, осиротелые, стояли перед жестоким занавесом, и вместе с Тургеневым мы скажем: «Но как мне было жаль исчезнувших богинь!»…

Павловка.
Июнь. Сентябрь 1910.

«Дон Жуан» и «Мокрое»

По поводу двух постановок

На расстоянии нескольких дней в русской театральной жизни совершилось два выдающихся события: в Московском Художественном поставлены «Братья Карамазовы» и в Александринском «Дон Жуан» Мольера в постановке Мейерхольда и в декорациях Головина. Каждое из явлений само по себе интересно, но их единовременностью интересность эта усиливается, разнородностью их обостряется и поднимается до жгучести, благодаря тем мыслям и вопросам, которые вокруг этого сопоставления возгораются.

Жизнь поразительный иллюстратор; если только подходить к ней не с пустой головой, то каждая ее картина — доказательство. Что может быть убедительнее жизни и что способно так разубедить, как жизнь? В то время в воздухе носился вопросы «актер или обстановка?» Вокруг него делились мнения с обычной в вопросах искусства горячностью, и всякий решал его либо в одну, либо в другую сторону: или актер, или обстановка. Но неужели, думал я, нельзя ответить примирительным: «и актер, и обстановка»? Почему решению этого вопроса непременно придавать характер поединка, в котором один из двух должен погибнуть? И кто же не признает желательность сочетания обоих условий, если ему дорога полнота в искусстве? Может быть речь лишь о иерархической ценности одного пред другим, и здесь вряд ли кто будет спорить, что актер без обстановки не так мучителен, как обстановка без актера. Меня всегда поражал любительский характер рассуждений по этому вопросу даже со стороны профессионалов театрального дела. Сколько раз я слышал: «Помню я, приезжала Дузэ, — никакой обстановки, никаких декораций, а что за впечатление!» Или: «Помню я, приезжал Росси, — обстановки никакой, окружен Бог знает кем, — а незабвенное впечатление!» Совершенно упускается из виду, что зрелище театральное, чтобы быть художественным, должно отвечать условиям сложности и общности. Понятие «театр» как будто тает в сознании людей и сводится к понятию «актер». Я сам говорил, что «сущность, корень, сердцевина театра одна — актер, актер, актер» [13], но если сущность театра — актер, это не значит, что весь театр — актер: без желудя не может быть дуба, но это не значит, что, когда есть желудь, то есть уже и дуб. Представьте, что кто-нибудь сказал бы: «Помню я, приезжал Рубинштейн, —

фортепьяно плохое, оркестр Бог знает из кого, а незабвенное впечатление!»… Почему же такая легкая удовлетворяемость, добровольное отречение, именно в сценическом искусстве, самом совокупном из всех?.. И неужели всякий раз, как заходит речь о желательности улучшения театра, о необходимости поднятия совокупности театрального зрелища, мы до скончания века будем слышать, как «сказку про белого бычка», возвращающуюся прибаутку о «Дузэ», и «Сальвини»?.. Но ведь, как бы они ни были хороши, разве можно из Дузэ сделать кордебалет, а из Сальвини разве можно сделать «хор»?

Я ехал в Москву по приглашению Художественного театра и в вагоне мысленно слагал эпилог к своей лекции: мне хотелось, — с этих подмостков, прославившихся перевесом обстановочности, — провозгласить первенство в спектакле актера и человека над декорацией и бутафорией. Я произнес свой эпилог и в тот же вечер, на тех же подмостках увидел сцену «Мокрого» в «Братьях Карамазовых». Описать мое впечатление невозможно, да и нужно ли? Не знакома, разве, каждому из нас эта «достоевскость», которая так жутко заражает кровь, холодит спину, сжимает горло, туманит мозг, до дна потрясает наше существо, в одной слезе сливает прошлое и будущее, в одном мгновении съедает вечность? Все это знает всякий, кто читал. Но во сколько раз больше испытывали мы, которые видели и слышали. Митя и Груня! Безумные белки в коричневых кругах, — черные очи, мягкие косы; рычанье и хохот, — любовь и прощенье, прощенье и жертва! Незабвенные видения рыдающих рук, умоляющих взоров, пляшущих девок, молящейся девы! Алмазы в навозе, разврат и святыня, хмель и молитва: словом — Достоевский и Жизнь! А что же было на сцене, кроме людей? Перед серой суконной занавесью какой-то диван, несколько стульев, какая-то кровать и грязный ситцевый полог… Этим ли людям было напоминать, что на сцене человек венец созданья, что актер должен быть «той сияющей вершиной красоты, в которой бы сливались наши радости зрительные, слуховые, умственные, сердечные и душевные»? Митя — Леонидов и Груня — Германова это нечто неизгладимое из памяти. Она, по прелести, мягкости, беззаветности, — один из очаровательнейших женских русских образов на сцене. Он, по трагической силе и по разнообразию подъемов и падений, — прямо неиссякаем. Я только эту одну сцену и не могу говорить о спектакле; не хочу также вмешиваться в принципиальный спор вокруг вопроса об инсценировке «Братьев Карамазовых»; говорю лишь о постановке (игре и обстановке) этой сцены и утверждаю, что я не видал на русской сцене трагедии, прежде чем увидел в

Художественном Театре сцену «Мокрого»; в развитии русского театра она отмечает новую ступень сценических возможностей, она имеет историческое значение. Меня лично она разубедила в давнишнем сомнении относительно «актерских» способностей Художественного Театра и совершенно вылечила от предубеждений против его исключительного «выезжания» на обстановках.

Жизнь великий иллюстратор, думал я, возвращаясь в Петербург, и через три дня входил в Александринский театр на представление «Дон Жуана». Портал, кисти, канделябры, пышный Louis XIV; башмаки по мягким коврам, кружева, парики, рапиры; прыжки, порханья, реверансы и — арапчата: арапчата раньше, после, во время, между, вокруг стола и под столом. Трудно представить себе что-нибудь более пышно-красивое, шаловливо-нарядное для глаз. Но далее?.. Если в Москве была победа человека над обстановкой, то в Петербурге было торжество обстановки — без человека. Еще раньше, чем видеть спектакль, я выражал опасение, что это будет пустой орешек позолоченный, разумея под позолотой обстановку, под пустотой игру.

С первых же слов скажу, что я делаю исключение для трех участвующих.

Милый, потешный Сганарель, — в силу особой прелести своего таланта, слишком ярко вылезающий из роли, всегда одной ногой вне рамки, — здесь, где сама сцена вылезала в залу, был желанный друг и спутник каждого зрителя: его рисующий жест и подчеркивающий вздох давали краску и оттенок бледным речам Дон Жуана. Относительно Варламова мнения сильно расходятся, и я вовсе не безусловный его поклонник в этой роли. «Это не Мольер», говорят почти все, скажу и я. Да в первый ли раз мы это говорим? И когда же Варламов и перевоплощение были синонимами? Разве каждое его слово, — даже драгоценнейшее, — по дороге к собеседнику не заходит в публику? Всегда, в самые горячие, трогательные, захватывающие минуты, чувствуется та занятость другими, что французы называют «pour la galerie» (игра «для галерки» — какое страшное значение приобретает это выражение в применении к театру…). Разве самый характер прелести Варламовской не в том именно и состоит, что вдруг, — точно борец, скидывающий сюртук и засучивающий рукава, — возьмет да и разденется: «долой парик, долой костюм, все это глупости и ни к чему, — не знаю я разве, что вам интересна не пьеса, а Варламов». И подойдет к рампе и возьмет нас в свои руки: «ну-с, и извольте вы меня слушать, извольте наслаждаться и смеяться, а главное — не рассуждать». И пока мы в театре, мы не рассуждаем; придя домой, мы ясно сознаем, что «это не был

Мольер», что наш дивный актер ходил по краю пьесы; но мы не можем не быть благодарны за то, что, прохаживаясь по грани между залою и сценой, он брал нас за руку и, сведущий, опытный, понимающий, что происходит на сцене, давал свет и краску тому, что без него осталось бы темно и тускло. Это, конечно, не путь, по которому надо идти, чтобы играть Мольера, но это, во всяком случае, путь, чтобы придти к нашим ушам и дальше; когда Варламов говорит, мы всегда слышим, понимаем, чувствуем — даже когда не разделяем.

Другой, вы никогда не догадаетесь, кто был другой живой человек, может быть, даже забыли его: кредитор, — обласканный, обезоруженный господин Диманш [14]. Это была жизнь, это были слова и слова со смыслом, а не только со звуком; и вот это был Мольер, настоящий Мольер.

Еще назову доверие к простоте своей внушающего Пьеро. Хотелось бы пожелать ему больше круглоты; его голос, если можно так выразиться, страдает худобой, хотелось бы больше сдобности, краснощекости. Его перебегание через сцену — настоящая картинка, это и глупо и мило, и смешно и трогательно, — тут и жизнь и форма.

Относительно г. Диманша одно лишь замечание: в его поклонах и реверансах не было видно неожиданности; ведь Дон Жуан для того перебегает, чтобы еще раз поклониться, и знает, зачем перебегает, а г. Диманш, поклонившись, собирается говорить и только, заметив новый маневр Дон Жуана, в свою очередь, становится в позицию. Вот этой мимики спохватившегося человека не было в его игре. Вообще психология в балетной части отсутствовала, — видна была только забава от удачно исполненных трудных переходов… Когда я говорю об удаче балетных переходов, я разумею: быстроту и чистоту. Если же будем судить о грации, о «хореографичности», то чего же и ожидать, как только «любительства», со стороны артистов, не изучавших ритмики движений? Если бы наших славных балетных артистов каким-нибудь чудом превратить в драматических, мы бы имели совершеннейшее зрелище: прекрасно задуманные режиссером сцены развертывались бы с круглотой и элегантностью, пышный Луикаторзовский поклон описывал бы по полу предписанный законом полукруг; Дон Карлос говорил бы «брат, пойдем» с рукою, согнутой в локте, а не с вытянутой, Дон Алонцо не уходил бы в кулису с рукой, вытянутой позади себя, и Донна Эльвира прижиманием ладони к груди не окрасила бы ироническую часть своего монолога цветом искренности и задушевности.

И со всем тем, балетная сторона спектакля, в смысле

превзойденного труда и в смысле новизны на Александринской сцене, представляет наибольшую заслугу актеров.

Специальный интерес этой постановки в том, что она представляет своеобразный пример смешения жизни с искусством. Рампы нет: сцена вылезает над всем оркестром и выходит в залу; занавеса нет: по окончании действия выходит на авансцену арапчонок в ливрейном костюме Людовика XIV и провозглашает: «Антракт!» Перемены декораций нет: только в глубине комнаты небольшая рамка, задернутая гобеленовой занавеской, которую отдергивает арапчонок, когда по пьесе надо показать картину леса, или кладбища, или города. Убранство сцены представляет не то зал, не то триумфальную арку в стиле Louis XIV, и, по меткому наблюдению Александра Бенуа, напоминает Елизаветинские иллюминационные сооружения; много красного и много золота, и это, хоть и не совсем, все же сливается с красным и золотым ампиром зрительного зала. Таким образом, разделение сцены от залы не ощущается, и, если бы в партере и ложах сидели зрители в Луикаторзовских костюмах, то все вместе слилось бы в довольно гармоничный «маскарад», в котором трудно было бы различить, где кончаются зрители и где начинаются лицедеи.

Я лично противник отсутствия разграничения там, где не может быть естественных границ [15], но раз принцип принят, нельзя было использовать его полнее и красивее, чем это сделано в постановке «Дон Жуана». Огромную роль в осуществлении принципа сыграли, сами того не подозревая, — знаменитые арапчата. Они все время как бы перебегают из пьесы в жизнь: то они участники игры, то они капельдинеры; они отставляют стулья, меняют обстановку с поспешностью костюмированного бутафора, который извиняется за нарушение иллюзии, но они же несут шлейф Донны Эльвиры и они же наполняют сцену своим испугом при появлении Командора. Это постоянное выскакивание из афиши и возвращение в нее наполняет сцену — да, сцену или залу? — во всяком случае наполняет спектакль чем-то игриво шаловливым, прелести которого нельзя противостоять. Повторяю, мне лично принцип, как таковой, антипатичен, — широкое применение его в театре было бы разрушением «Сказки», — но в этой пьесе оно только еще больше подчеркивает комедийность трагедии и что все ужасы «не в серьез».

Но когда мы покончили с разбором зрительных впечатлений, о чем говорить? Пойдите на представление «Дон Жуана», сядьте, закройте глаза. Прислушайтесь к главному герою. Уловите ли вы хоть одно душевное движение по интонации? Подметите ли настроение? Поймете ли направление слова, куда клонится, куда

гнет? Различите ли какой-нибудь логический рисунок в этих словах, очертания которых сливаются в мягкой воркотне бархатистых переливов? Эти слова, сближающиеся, соединяющиеся, совокупляющиеся неизвестно в силу чего; эти слова, разорванные пополам, эти чеканные слоги с удвоенными р, с, н, и потом вдруг говорок, легкий, туманный, матовый, в котором уже ничего не слышно, а сквозь стиснутые зубы из угла рта сыпятся согласные и гласные. Где тут слово, где тут мысль, где душа, где человек? Жалко видеть, как природные данные, — фигура, голос, способность к ясному произношению, — губятся в угоду лживых идеалов и вместо искусства осуществляется искусственность: искусство — изображение жизни, искусственность — изгнание жизни. Где, — в сцене с обеими девушками, — шаловливость, вливающая в ухо яд лживых уверений, где самоуверенное торжество: «вот мол как я их стравил»? Где хозяин всего этого, вечно изменчивый, вечно находчивый, вечно другой; где контрасты духовых и струнных, на которых он играет властно, капризно, бесшабашно; где над всеми первенствующий? Где же человек? Может быть, побежден, задавлен обстановкой? Нет, — наоборот. Разбита, уничтожена, завяла осиротелая обстановка, оскорбленная человеком. И нам стыдно за красоту. Наскучили канделябры, кисти, портал: для кого они? Приелись реверансы и порханья без души; довольно арапчат: милые играющие дети в картине без взрослых. Нам стыдно за всю эту красоту. Дайте занавесь!.. Но занавеса нет. Все это с нами, тут же, вокруг нас, — и красота для глаз, и пустота для слуха. О, священная завеса, отделяющая искусство от жизни, сомкнись перед нами и дай нам хотя обманчивую веру в тайну и полноту того, что сокрыто позади тебя!..

И вспомнил я, как во время лекции, в пылу увлечения, у меня вырвалось восклицание: «Я начинаю ненавидеть эту красоту, которую несут в драму художники, музыканты, осветители, хореографы, и в которой актер вместо того, чтобы быть творцом красоты, становится каким-то квартирантом чужой красоты». Правда, я тут же поправился и сказал: «Я не могу ее ненавидеть, раз я ее называю красотой», однако, это не предупредило ложного толкования моих слов. Мне приписали ненависть к обстановке и желание «подслужиться к старикам»! Мне приписали нечто еще более ужасное: поход против красоты. Мои слова были выхвачены из контекста речи, и в одном собрании один из наших молодых писателей приветствовал их, как «знамя нового течения», того течения, по поводу которого кто-то где-то писал, что, наконец, у нас «в искусстве потянуло капустой»! Пользуюсь случаем, чтобы отчураться от всякого сообщничества в подобной кухне. Тот же

молодой писатель не мог только понять, как это я настаиваю на разделении искусства и жизни: он стоит за полное их смешение. К сожалению, не могу изменить своего взгляда, но не удивляюсь, что для того, кто смешивает искусство с жизнью, для того искусство пахнет капустой. Нет, не против красоты я объявлял поход и не в обстановку бросал я упрек, за то, что она убивает актера, а в актера за то, что он не дорастает до обстановки, что он ложится на эту обстановку и говорит: «поднимайте, несите меня», вместо того, чтобы встать и идти. Эта неразграниченность элементов успеха, неразграниченность ответственности, — вот, что оскорбляет искренно любящего искусство; эта огульность похвалы, эта общность торжества, в которой сливаются виновник и невиновник; этот апофеоз, среди которого раскланиваются вместе и тот, кто сотворил, и тот, кто испортил. И хочется, как говорят французы после крушения с человеческими жертвами, «établir les responsabilités», — выяснить, на кого какая падает ответственность.

Говорить о том, что бы произошло с Мольеровской обстановкой, если бы актер дорос до нее, каким бы новым, живым блеском она засияла, — преждевременно. Но мы можем себе представить, что бы осталось от Мольера, если бы этой обстановки не было. Да от Мольера ли одного? отнимите обстановку, — что останется на русской сцене от Шекспира? что останется от Годунова, даже от «Горе от ума»? Что останется от этой святыни русского театра, где нам все вперед известно, милы лица, дороги слова, где мы ждем каждого стиха, — и где нас ведут от разочарования к досаде?.. Только, вот, в Москве мы видели, как из не-драмы, без обстановки, человек создавал трагедию; в Петербурге мы видели, как из чистейшего «театра», из великолепнейшей, невиданной обстановки, человек изгонял драму; в Художественном люди плакали, и радостно было смотреть на эти слезы, в Александринском люди смеялись, и грустно было слышать этот смех, ибо, если не смехом выражать восторг пред восхитительной обстановкой, то и не смехом же встречать и провожать эти похороны чистой комедии, которые так беззастенчиво весело справлялись на наших драматических подмостках.

Не лишено аллегорического смысла, что за «Мокрым» и «Дон Жуаном» встают другие два имени: Москва и Петербург. И не напрасно они так разместились — Достоевский в Москве, Мольер в Петербурге. Было бы неисторично, если бы было наоборот. Но с точки зрения чисто театральной, с точки зрения «направления», что дали эти два спектакля? Москва разработала то, что издавна составляло предмет любви и изучения русского ума — русская

душа, ее свет и потемки; но, направив русского актера по проселкам родных деревень, она прикоснулась к всемирной цивилизации лишь постольку, поскольку дух человеческий везде один. Петербург дал удивительный образец нашего аристократизма, той художественной родовитости, которая не обманывает и по которой издали узнают друг друга истинные художники поверх условий пространственных и временных. Это тот же дух, который когда-то «там, во глубине России» воздвигал дворцы французских королей; но тогда это были наносные шалости, теперь это пробуждение своих сил, из своей почвы и из собственных соков выросшие цветы Васнецовых, Коровиных, Малютиных, Билибиных, Головиных. Природа им послушна, не послушен только человек. От французских арабесок рампы художник пошел в глубь сцены с тем, чтобы, встретив русского актера, и его забрать в ритмичный ход своего рисунка, но они не встретились, они разошлись: живой рисунок и рисунок мертвый не слились (не слилась с рисунком и прелестная музыка: ее не было слышно); и не потому не слились, что мертвый рисунок — французский, а живой рисунок — русский; нет, и рисунка русского не было. Да можно ли говорить о рисунке там, где все смазано, где слово превращается в туман, где речь превращается в звуковые переливы. Среди аристократической ритмики для глаз Петербург дал нашим неизбалованным ушам речь без малейшей ласки, без малейшей прелести, без единого проблеска красоты; речь за то, украшенную всеми ужимками и ухватками типической актерской читки: — остановки, претыкания, стягивания, растягивания, скороговорки, — все типические расцветки текста, которые, как кисть в руках ребенка, заходят через контуры рисунка и замазывают смысл. Москва дала нам речь чистую от всяких замашек, где произношение и интонации следили за смыслом, как у хорошего архитектора писанный орнамент сливается с архитектурным.

В смысле «завоевания», что дал нам «Дон Жуан»? Заставить Александринскую галерку рукоплескать тому, что в Мольеровском спектакле было Головинского, это результат, который мог радовать нас, в партере сидящих (хотя я лично не могу ни согласиться с луисэзистым оттенком гобеленового занавеса, ни поверить, чтобы толпа действительно оценила великолепный каприз этой грандиозной виньетки, в которой двигались живые люди). Но подчиняться этому с верхов идущему законодательству и сливаться с восторгами, узаконивающими мертвые слова в безжизненных переливах голоса, при одной мысли о таком соучастничестве уже хочется дунуть и плюнуть. И вот, перед тем, что было в спектакле режиссерского, — мы уже

делимся: в зрительных впечатлениях я разделяю значительную часть восторгов, в слуховых я не иду с теми, кто рукоплещет. Я знаю, я слишком хорошо знаю Александринскую, да вообще русскую актерскую читку, чтобы ее недочеты включать в число режиссерских недохватов. Что может режиссер создать художественно-звукового с таким словесным материалом? Мыслимо ли для одного спектакля, хотя бы при двухмесячных репетициях вытравить ту ржавчину и тлю, что разъедают нашу сценическую речь? Да и режиссерское ли это дело — учить говорить? Только я не могу идти с теми, кто рукоплещет игре. Я не могу принять за Дон Жуана этого порхающего Нарцисса, в этом будуарном аббатике видеть Князя Мира сего, того, кто сам себе бог и закон. Я не могу рукоплескать Донне Эльвире, которая так мила фигурой, так естественно носит серые роброны своего траурного платья, но которая в речи не отличает «да» от «нет», иронического смысла от прямого. При этом непрерывном дребезжании обиженно-надтреснутой струны, на фоне какого-то эротического замирания, в котором первенствует все, что хотите, а слово становится подробностью, — где великолепный контраст, обеих сцен? Где хлещущая ирония оскорбленной женщины, где ангельское отречение всепрощающей супруги? Только по тексту мы знаем, что «я теперь не та», а в тоне мы слышим лишь спазмодические трепетания, выражающие неизвестно что, но во всяком случае — не то, о чем повествуется в словах. Я не могу рукоплескать тому отсутствию нарастания, с которым Шарлотта и Матюрина (ведь это должны быть две натравленные друг на друга болонки) начинают свой спор; не могу рукоплескать этому скрещиванию оружия, выражающемуся только тем, что они симметрично сходятся и расходятся. Я вообще не могу рукоплескать этому балету, который, благодаря тому, что выдохлась из него — или не была в него вдохнута — психология, превратился в ряд симметрических процессий. Не могу рукоплескать даже Командору, который был так хорош… пока не сделался актером, не сошел с пьедестала и не пошел ходить. И уже я совсем не с теми, кто рукоплещет словам, или тому, как они произносились. Это ли Мольер, тот Мольер, который, может быть, единственный из всех авторов, дает чисто умственное наслаждение? Вы знаете, есть такие люди, с которыми вы чувствуете себя умными? Мольер из таких: если вы им наслаждаетесь, то не в силу того, что вы художник, или поэт, или философ, нет — именно потому, что вы умны; бойтесь сказать, что Мольер вам скучен, — это как сказка о платье короля. И вот эта связующая нить между двух умных людей, — между автором и зрителем, — где она, где ее концы?.. В смысле художественной

победы — что дали оба театра? Московский Художественный, всегда грешивший в сторону перевеса обстановки над актером, показал торжество актера над обстановкой и тем явил пример наивысшей победы, ибо для театра, как и для человека, наитруднейшая победа — над самим собой. Александринский театр, как театр, ничего не победил, а меньше всего себя самого: в пышное Луикаторзовское кресло, подкатанное ему Дирекцией, разукрашенное художником и режиссером, уселся не «мнимый», а истинно, серьезно и при том опасно больной.

О болезнях и лечениях не будем говорить в этот раз, — мы говорим о впечатлениях. Но пора ударить в набат: актерское искусство на образцовой сцене гибнет. Или эти Карлосы, Эльвиры, Алонцы — образцы? Скажут — это не главные, не по ним судить. Нет, именно по не главным и судить о возможностях театра: пусть они будут не крупны, но они должны быть правильны, если театр живой и стоит на фундаменте школы. А здесь все неправильно, — поклоны, выхода, интонации, а главное — слово. Дайте нам на русской сцене ясное, понятное, не залитое соусом, — простое русское слово. Вспомните о нем. Спасите его. Ведь страшно за него. Чем великолепнее зрелище для глаз, тем больнее ушам, тем досаднее для сердца и тем жутче от хлопков и воплей столь малым удовлетворяемой и так дешево покупаемой толпы. Избавьте нас от вечного усилия в театре; мы готовы слушать, но право же мы устали вслушиваться.

Петербург.
Ноябрь, 1910.

Красота и правда на сцене [16]

Берлинские впечатления

Имя Макса Рейнгардта в немецком театральном мире обладает особым магнетизмом: это лозунг, это сигнальная труба. Сперва актер, потом режиссер, ныне директор Deutsches Theater, соседнего с ним Kammerspiel'a и примыкающей к ним театральной школы, — он enfant terrible театральной семьи, жупел режиссеров, «жив чертушка» всех директоров; и если немецкий театр не заснул, если не раздается храп ни в золотых чертогах королевских Opernhaus'ов, ни в декадентских залах частных «протестующих» Schauspielhaus'ов, то потому что Рейнгардт не дает заснуть. Он не только разбудил режиссуру, растолкал актеров, — он переворошил самую сцену: он упразднил рампу, сделал настоящее небо, — без «паддуг» и «софитов», — выпустил сцену в зрительный зал, спустив ее ступенями в оркестр, он опрокинул принципы, изменил расстояния. Постановки чередуются с головокружительной быстротой. Не довольно двух театров, не довольно школы, теперь еще поставлен в цирке Шумана «Эдип»; участвующих — целое население, одних студентов, «фиванских граждан», 600 человек, пять тысяч зрителей, и каждый раз — ausverkauftes Haus. По окончании сезона «Эдип» поедет по городам Германии.

Понятно, что, попав в Берлин лишь на несколько дней, я не хотел разбрасываться и сосредоточил внимание на Deutsches Theater и на том, что к нему прикосновенно. Я видел «Le Mariage forcé», «Комедию Ошибок» «Гамлета», «Отелло», «Эдипа» и, кроме того, был в школе на уроках нескольких профессоров, в том числе на одной репетиции «На дне» под наблюдением самого Рейнгардта.

Наименее интересен из всего этого был первый вечер, наиболее интересен — «Отелло». Первый вечер мало сказать не интересен, — ужасен, о нем прямо вспоминать противно. Давно мы знаем и свыклись с тем, что немцы тяжелы, что добрый юмор их, столь милый на страницах «Fliegende Blätter», невыносим, когда проникает в чужие художественные формы; мы это знаем, и не в обиду им это говорится, — не виноваты же они, что не созданы для легкости и тонкости: «on ne chatouille pas un rynocéros», сказал не помню кто из французских писателей. Мы это знаем и, тем не менее, соблазняемся и идем смотреть, что могут из Мольера сделать «передовые» немцы. Идем и, несмотря

на всю нашу подготовленность, оказываемся способны испытать новые, непредвиденные оскорбления художественному чувству.

Нет, нельзя предвидеть, что может произойти от некоторых сочетаний. Нежная Мольеровская оболочка, раздутая, распухшая от берлинской начинки! Для чувства оскорбительно, для слуха мучительно, для глаз болезненно. Правда, что ближайшие друзья рейнгардтовского театра считали нужным извинять этот спектакль, — «обставленный далеко не лучшими силами». Но постановка! Я видал на сцене карикатурных людей в карикатурных костюмах, но еще никогда не видел карикатурных домов, карикатурную природу. Насильственность всего этого прямо невыносима. Эта крохотная площадь, окруженная на холсте намалеванными домиками, — желтыми, красными, лиловыми, — такими маленькими, что, когда огромный «отец» появляется на балконе, то перила ему по колено, эти проулки, такие узкие, что дома то и дело задеваются шпагами и рукавами, это отсутствие «заспинников», благодаря чему в раскрытое окно видна не комната, а фасад другого дома, — вся эта игрушечность напоминала страницу из «Симплициссимуса», конечно, без его своеобразной едкости. И все время я спрашивал себя: зачем на меня надевают очки и с какого права заставляют меня смотреть сквозь эти очки?

Еще более карикатурна, чем Мольеровский акт, была шедшая в тот же вечер Шекспировская «Комедия Ошибок». Стоит рассказать построение этой картины. Поперек всей сцены высоким сводом — мост: концы его упираются в набережную, уходящую в кулисы, изображающие «дом на право» и «дом на лево», или скорее — намеки на дома с черными пятнами вместо окон. За мостом — небо, под мостом виден кусок моря и на нем кормы нескольких кораблей; море и корабли писаны нарочито небрежно, но в одном месте на писаной декорации болтается красный шелковый платок, — флаг на корме одного из кораблей: ничего не может быть сиротливее этого кусочка «реализма» среди «иллюзии» письма… Вся пьеса проводится на этом мосту: на него всходят, для того чтобы говорить, не говорят раньше, чем взошли на него, и сходят с него, когда кончили говорить. Иногда это подает повод к очень милой беготне, смешному размещению групп, картинным столкновениям, эффектам симметричности, забавно подчеркивающим тождество двух героев и их двух черных слуг, на сходстве которых построены «ошибки комедии». Все это сделано с большой затратой ума и изобретательности, но какой ужасный результат, и как невыносимо однообразно! Во-первых — все время стучание сапог и скрипение подмостков. Затем, — пьеса идет без занавеса, действия и сцены обозначаются тем, что через

мост мерного рысью с карикатурным вскидыванием колен пробегают попарно — воины, слуги, негры и иные безымянные участники. Как невыносимы костюмы, — венецианские и восточные; какая оскорбительная придуманность в этих сочетаниях красного с лиловым, розового с кирпичным. И наконец, — как они говорят! Натуралистическая реакция против «завывания» привела к полному оскудению чувства декламационной красоты: с Кайнцем ушел в могилу последний художник слова. Лучший актер Германии, Бассерман, о котором будет речь, — из Мангейма и говорит с акцентом. Нет, от людей мне не было ни одного впечатления красоты, и не только в этой постановке. Впрочем, виноват, — одно впечатление было, но только одно: Бассерман-Отелло в рассказе перед сенатом, и оно незабываемо; вообще сцена заседания Сената — лучшее, что я видел в Берлине. Все же остальные впечатления красоты — не от актеров: частью от толпы и общих сцен, но больше всего от одной особенности в архитектурном устройстве сцены. Рейнгардту удалось осуществить самое, казалось бы, неосуществимое: он дал на сцене небо, глубину воздуха, бесконечность дали. В сущности все, что хотите, можно изобразить на сцене при некоторой уступчивости воображения; одно до сих пор было невозможно: изобразить «ничто», le néant, das Nichts. И этого достиг Рейнгардт.

Незабываемо впечатление, когда под свист ветра поднимается занавес над первой картиной «Гамлета». Эта терраса Эльзинорского замка, обыкновенно окруженная стенами и бойницами, рисующимися на фоне задней декорации, которая изображает дальние части замка, деревья, горы, ночное небо, — здесь окаймлена низким парапетом, вырезающимся на фоне, который ничего не изображает: это просто ночь, бесконечная, бездонная лунная ночь, небесная твердь; это тот лунный свет, на который смотреть холодно, который все собой заливает, который съедает далекие, высокие звезды. Сцена пуста, и только слева, спиною к зрителю, с огромной алебардой, перед жаровнею раскаленных углей, стоит и бодрствует над белой бездной огромный часовой… Я много раз после того видел тот же эффект бесконечной дали небесной, видел ее при дневном свете, при закате, видел, наконец, совершенно невероятное зрелище, когда перед погруженным в полный мрак театральным залом сцена представляла одну лишь черную бездну ночного неба, усеянного звездами, а особый, придуманный Рейнгардтом, прибор наполнял воздух пронзительным сверлением и взвизгом ветра (под этот взвизг ветра и на фоне этой черной звездной ночи вращающаяся сцена переносит нас с одного угла Эльзинорской террасы на другой, и таким образом «чистая перемена» превращается в

явление природы). Но я никогда уже не испытал того чувства простора, которым меня положительно околдовало это первое впечатление в первой картине «Гамлета». Новизна, сравнимая только с чувством новизны музыкальных гармоний, когда еще не знаешь, как они достигнуты… Раз узнано, в чем дело, всякий эффект кажется простым. Рейнгардтовское устройство состоит из гладкой полукруглой стены, которая, загибаясь кверху полукуполом, представляет как бы огромную кибитку, обращенную вогнутой стороной к рампе; внутренняя поверхность ее белая, и свет скользит по ней в мягкой непрерывности; в разных местах проделаны отверстия разных величин, за которыми электрические лампочки дают впечатление звезд большей или меньшей силы, смотря по степени мрака на сцене [17]. В тех картинах, где применяется этот фон, середина сцены всегда приподнята, что-нибудь всегда скрывает место стыка пола и полукруглой стены: за террасой, лестницей, холмом, видно небо, но горизонта никогда не видать, и только угадываются долина или море… Легко себе представить, каким удивительным средством является это изобретение при изображении, например, горных вершин, парящих над воздушной бездной. Представьте себе последнюю картину «Валькирии», поднятую на такую горную вершину, и над ней, вместо обычного «боскета», — безбрежье воздушного океана…

Другое впечатление красоты в «Гамлете» — последний момент последней картины. На сцене — трупы королевы, короля, Лаэрта, Гамлета. Под трубные звуки входят воины: на фоне бархатной зеленой занавески — целый лес красных, длинных копий — «le tableau des lances» Веласкеса в Мадридском музее. Входит Фортинбрас в великолепном рыцарском одеянии. Без малейшей красоты, без малейшего уважения к величию свершившегося, говорит он свои заключительные слова. Впечатление, какое и было, уничтожено, — из Шекспира мы выкинуты на улицу. Но тогда шесть суровых воинов наклоняются над трупом Гамлета, подхватывают его и на вытянутых руках поднимают над своими головами. Только стальные концы копий выше его… И высоко над трупами, высоко над смятением земли, — как соединительная черта между ужасами минувшего и светлыми надеждами будущего, — подъято заглавие трагедии. Шествие должно тронуться, занавес падает.

И между этими двумя моментами, — первым после поднятия занавеса и последним перед его падением, — пятиактная трагедия проходит без единого впечатления живой красоты. Не только Гильденштерны и Розенкранцы плохи (видали ли вы когда-нибудь хороших Гильденштернов и Розенкранцев?), но что

за король, что за Офелия! Прямо из памяти хочется их вырвать. Недурен Первый Актер, хороши могильщики (но видали ли вы когда-нибудь плохих могильщиков?). Хороши статисты, — воины, носильщики, часовые: что должно быть грубо, то грубо, — все это мускулисто, жилисто, лица закаленные, по ним хлестало море…

А теперь поговорим о самом Гамлете. Все же Бассерман считается первым актером Германии, он в «Отелло» — в первом действии — дал нечто незабываемое, о нем можно говорить. Гамлет, Отелло, Эдип! Невольно память льнет к трем великим образам: Росси, Сальвини, Мунэ-Сюлли. В свете этих трех имен — кто заслужит почетного упоминания? О Бассермане можно говорить. Рост небольшой, фигуры нет, голос не сильный и, должно быть, чем-нибудь испорченный, часто опускается в нижнюю часть горла, сопровождается хрипом. Не ярко и не звонко. Великих Гамлетовских возгласов не было. Знаменитое «О небо!», когда отец спрашивает его, любил ли он его, — Мочаловское «О небо!», о котором Белинский не мог забыть, — в той же сцене Россиевское «O profetica anima mia!» — были проглочены, как бы сказаны про себя; возглас на кладбище, — Россиевское «Quarantamila fratelli», которое как вулкан вырывалось из раскрытой могилы, — пропал совершенно: все «сорок тысяч братьев» слились в плаксивом вздохе на груди Горацио. Но все же это актер умный, внушающий уважение к своей работе: все, что он делает, обдумано ради роли, а не придумано для публики. И это сообщает его игре характер художественной порядочности, принадлежности к хорошему обществу, который никогда его не покидает. Он не увлекает, еще меньше трогает, но он все время интересен: все время мысль, и ни разу мысль не приносится в жертву эффекту; все ясно, точно, определенно. Правда, никакого стремления к красоте, но зато какое уважение к смыслу, а это в наши дни разве бывает часто? Просто, близко к нам, — никакого геройства, ни тени «первоактерства». Прекрасны все тонкие, если так можно выразиться, мимоходные сцены. Так, великолепен краткий разговор с Первым Актером, когда он спрашивает, можно ли будет вставить несколько стихов в «Смерть короля Гонзаго»; чуется трагедия в этих нескольких словах. Очень хороша первая сцена с Гильденштерном и Розенкранцем, еще лучше — вторая, после театра, когда он клокочет от волнения и «по пути» к матери, именно мимоходом, язвит и их, и Озрика, и Полония. Сцена театра не вышла, и я думаю, от того, что Бассерман захотел невозможного. «Смерть короля Гонзаго» разыгрывается на самой авансцене, «актеры» выходят из оркестра. Король и королева смотрят на представление из глубины сцены. Гамлет у ног

Офелии и не смотрит на короля: он поставил Горацио на левой стороне авансцены, прислонил его к колонне литерной ложи с поручением следить за лицом короля. Сам же он по лицу Горацио следит за впечатлением пьесы на короля, — задача, которая, если возможна, то перестает быть интересной: ведь для зрителя в этом случае мимика Гамлета будет зеркалом зеркала зеркала. Чтобы обеспечить связующую нить этой цепи отражений, Гамлет от времени до времени щелчком пальцев подогревает внимание Горацио. Когда я это услышал в первый раз, я прямо был вышиблен из пьесы, мне показалось, что это не принадлежит к роли, я думал, — и ушам не верил, — что это не Гамлет, а Бассерман призывает к вниманию зазевавшегося товарища. Но потом он еще раза два повторил тот же жест, и пришлось признать, что эти щелчки действительно были внешним выражением трагической невидимой связи этих трех: короля, Горацио и Гамлета. Это, впрочем, единственный пример дурного вкуса, который я мог подметить.

Прекрасен был взрыв после ухода короля, после всей этой чисто по-рейнгардтовски поставленной картины смятения и суматохи, — взрыв тем более прекрасный, что при голосовых средствах Бассермана он был неожидан. На фоне этого взрыва «мимоходные» сцены с придворными были прелестны своей язвительностью: под «флейтами» и «облаками» клокотало все то, чего не стоило им говорить и чему предстояло вылиться перед лицом матери. «Мы идем к нашей матери»… Но здесь ничего не вышло. Или неизгладимые образы, незабвенные звуки, которых на расстоянии тридцати лет ничто не властно истребить из памяти, мешали мне слушать этого германца, и прелесть латинского духа в этой сцене, лучшей из Россиевских созданий, из глубины минувшего застилала мне ясность понимания?.. Ответ Полонию на вопрос о том, что он читает, был прекрасен. «Worte, Worte, Worte!» Много раздражения в первом слове и в каждом последующем все больше. Но что это раздражение, — личное, связанное с данной минутой, — в сравнении с безличной философией Россиевского «Parole… parole… parole». Это говорилось не для Полония: только круглый, блуждающий взор под беспорядочными прядями волос один раз останавливался на несносном старике, будто говорил: — «А, это ты. Чего тебе?» — и за тем падали эти три слова, и падали уже не для Полония, — они падали для нас, для всех, для мира, для вселенной: не в этой книжке, которую он держит в руках, — «Слова, слова, слова…», а везде «слова», все на свете «слова»; в этих трех «словах» то же, что в Эврипидовском хоре:

Все на земле так ничтожно,
Все так случайно —
В жизни людской…

И невыразимо то замирание, с которым ожидалось второе «parole» после первого и после второго — третье, и несравнимо, ни с чем несравнимо, движение руки, которая ладонью, к верху, как бы смахивала «слова» со страницы книжки…

Сцена с Офелией — сухо, грубо. Не понятно было, для чего он ей все это говорит. Не было связи между обоими лицами. Совершенно не оправдывались его поведением ни жалость, ни молитвенный возглас Офелии. За то, может быть, его поведение оправдывалось безобразнейшей Офелией, какую мне когда-либо пришлось видеть…

Поединок с Лаэртом прошел очень хорошо. Вообще у Рейнгардта великолепно фехтуют, — с увлечением, с яростью. Сцена ссоры в «Отелло» прямо совершенство. Как они кидаются, как их разнимают, как они снова кидаются, рвутся и не хотят уняться, разбивка групп, контраст телодвижений лезущих и удерживающих — все это великолепно.

Смерть Гамлета не трогательна, не величественна и не картинна. Опять вспоминается картинное построение сцены у Росси, который, на коленях, поддерживаемый Горацио и Марцеллом, умирал на ступенях трона, выше всех других. Вспоминается и трогательный жест Сальвини, который умирающей рукой искал голову Горацио, нагибал к себе, но не успевал поцеловать… Смерть Бассермана даже плоха, напоминает опьянение…

Вот в общих чертах впечатление о Бассермане-Гамлете.

В этом спектакле я в первый раз видел упраздненную рампу. Сцена ступенями спускается в оркестр, — туда сходят и оттуда выходят. Первое впечатление костюмированных людей, вылезающих чуть не из первого ряда кресел, громко говорящих там, где все молчат, чрезвычайно неприятно; после с этим свыкаешься, но никогда нельзя отнестись к этому, совершенно как к искусству, всегда остается некоторое чувство неловкости, как по отношению к человеку, который «не туда попал». Невольно спрашиваешь себя, — где же граница этому, в сущности, ничем не ограниченному вырезанию картины из рамы. Ведь, если для монолога «Быть или не быть» Гамлет садится на самый передний выступ лестницы, ведущей в оркестр, так что глаза его избегают встречи с глазами сидящего в первом ряду зрителя, то почему же ему и прямо не усесться в кресло первого ряда? Почему бы

актерам, как в Японии, не проходить на сцену через всю залу по среднему проходу между кресел? Мне лично эти поползновения раскрыть шлюзы сцены очень противны. Я не могу мыслить изобразительное искусство иначе, как в раме. Представьте себе великолепный ландшафт, панораму без переднего плана, и заключите тот же ландшафт в отверстие арки, в просвет между колонн: вы согласитесь, что рама есть орудие, которым человек вырывает кусок у природы и делает его своим. Все равно что вино без сосуда, то искусство без рамы. Разрушив рампу, опрокинув преграду, отделяющую сцену от жизни, человек разбивает свой сосуд, проливает свое вино, возвращает жизни то, что взял у нее. С другой стороны, не менее противна здравому пониманию искусства теория «четвертой стены», — когда перед самой рампой ставят предметы, как бы в комнате. Но почему, спрашивается, ставят перед рампой только низкие табуреты и скамьи? Или комнату нарочно так убрали, чтобы удобнее было видеть? Нет, уж коли так, то поставьте шкапы, повесьте картины, — на изнанку, заклейте обоями, сделайте комнату, а зритель сядет по середине комнаты на вертящемся табурете и будет смотреть, как актеры вокруг него «живут».

Обе теории — упраздненная рампа и заставленная рампа — одинаково ведут к уничтожению произведения искусства: первая возвращает его в жизнь, вторая похищает его от жизни. Если довести оба принципа до последнего выражения, то в первом случае будет «хорошо видно», но не на что смотреть, а во втором было бы на что смотреть, но «ничего не видно».

Еще особенность этой, и вообще рейнгардтовской постановки, — матерчатые занавесы вместо декораций: аршины, сажени, версты бархата всевозможных цветов. Спальня матери в «Гамлете» — на фоне красной занавеси через всю сцену, и Дух Отца, проходя вдоль нее, все время плечом ее задевает, колеблет, иногда тащит за собой. Слишком много материи, пахнет нафталином; слишком много колышущихся, меняющихся складок, — слишком легкий, вялый фон; при том отсутствие перспективы в целом ряде картин начинает утомлять: глаз требует планов, даже в малых замкнутых пространствах, а волнообразной красоте человеческого тела лучший фон — суровая простота прямых архитектурных лиши… Да и о красоте ли человеческой говорить, когда подводишь итоги берлинским впечатлениям! В «Гамлете» я насчитал два впечатления красоты, — оба не от человека: я указал уже на сцену ссоры в «Отелло». Скажу теперь о самом ярком впечатлении красоты, — заседании Сената и рассказе Отелло: тут великолепны и картина, и человек.

Бассерман, как я сказал, говорит с акцентом, но для роли Отелло он возымел счастливую мысль использовать свой акцент, он его преувеличил; кроме того, он внес в свою речь некоторую медлительность, — как человек, который говорит не на том языке, на котором думает. Образовался промежуток между мыслью и словом, и получилось нечто поразительное по наивности, по детскости. При этом — некрасивое, но доброе черное лицо, смеющиеся глаза, белые, чисто негрские, зубы; — прелести этой речи, очарованию этой непридуманности невозможно противостоять. Я думаю, что немцы испытали тут нечто не только для немецкого зрителя новое, но новое для немецкой расы. На такой экзотизм я немца не считал способным. Ведь, что бы и как бы хорошо ни играл немецкий актер, он всегда остается немцем, и в этой немецкости залог успеха и благодарности немецкого зрителя, а немецкая актриса, даже в самых не ежедневных обстоятельствах, черпает свои интонации из ежедневного обихода жизни. Здесь же, у Бассермана, это было перевоплощение в другую расу. И как заразительна прелесть этого смеха! Я не видал подобной картины счастья на сцене. Человек, который не может понять, откуда ему все это, который не может удержаться, чтобы не смеяться от полноты радости, который на самое обвинение старика Брабанцио в том, что он приворожил его дочь, отвечает таким добрым смехом перед невероятностью подобного предположения, что его самозащита становится подробностью, даже совсем не нужной. И что передаст впечатаете этого влюбленного мурлыкания, когда он слушает или обнимает Дездемону, когда бедному сыну пустыни не хватает слов на незнакомом языке, — мурлыкание, которое, если бы перевести его на слова, значило бы — «нет, уж это слишком, право же слишком». Когда, обращаясь к сенаторам, он говорит, что вот как и вот почему они друг друга полюбили, то в интонации чувствуется: «Не правда ли, господа, на моем месте каждый из вас, сенаторов, поступил бы точно так же». Незабываемо, незабываемо. Я только одно другое выражение счастья еще знаю в искусстве: это квинтет в «Мейстерзингерах». Здесь — счастье положенное на музыку, там — счастье воплощенное человеком.

Прелестна вся картина; чувствуется спешность этого ночного заседания, освещенного только лампами на столе; старый дож — прямо с картины Моронэ; великолепны сенаторы, писцы, служителя; правдивы все подробности на столе под тихим светом ламп, — глобус, перья, планы, бумаги, — ничего лишнего, только то, что нужно для жизни, — красота утилитарности давно прошедших дней…

Еще прелестная особенность этой картины. Когда заседание кончено и все расходятся, сцена задергивается легкой зеленой занавеской. Перед этой занавеской, на авансцене, Яго ведет свою сцену, но за прозрачным пологом видно, как убирают бумаги, уносят лишние лампы; и, когда прекращается суетня, утихает движение, — перед одной лампой остается одинокий писец; уже светает над Венецией, а он все пишет, — протокол ли минувшего заседания или иные бумаги к подписи Дожа?..

Это лучшее, что я видел в Берлине. Если бы Бассерман, кроме этого первого акта, ничего не создал, этого было бы довольно, чтобы заслужить славу. К сожалению, после первого действия впечатление идет книзу. Прежде всего, Отелло без смеха уже не тот, мы ему уже гораздо меньше верим, а затем, — у него не хватает силы. Как и в «Гамлете», все умно и интересно, но уже красоты нет. Один раз возвращается смех с мурлыканьем, когда он говорит Яго: «нет, не правда, не верю», но это последнее видение, и тот же Отелло, который в радости трогал нас до слез, оставляет нас безразличными к своему горю.

Есть одно поразительное, тончайшее место в роли Отелло: это когда в него западают первые зерна подозрения; и здесь неуловимая грань, разделяющая два мира в том же человеке: на фоне радужного счастья уже черные пятна ревности, и на фоне черной ревности еще светлые блестки любви. Свет, не пропускающий в себя темноту, или мрак, изгоняющий из себя свет? Когда кончается одно, когда наступает другое? До какого момента Отелло — светлый, тот, что не хочет верить, и с какого момента он темный, тот, что будет требовать доказательств? Незабываемый момент у Сальвини: он писал, переставал писать, спрашивал, выслушивал, снова писал, но вдруг рука его останавливалась, отделялась от бумаги, перо, нетерпеливо брошенное, падало на стол, и он всем корпусом поворачивался к Яго. И вы чувствовали, что все в этом пере, что это перо — символ спокойствия, принадлежания себе, что с его падением на стол рушится душевное равновесие, что это гусиное перо будет тягчайшим бременем, что один Отелло бросил его, а поднимет его другой. Бассерман вслушивался в наветы Яго и в это время просматривал бумаги, но делал не довольно искренно ни то, ни другое, одно от другого бледнело, одно в другое вливалось, он двоился, мы ему не верили, и наше недоверие росло. Сальвини, — в первом действии сильный, могучий защитник Дездемоны, — в обеих больших сценах с Яго, как беспомощный малый ребенок, внушал сострадание, которое росло вплоть до последней сцены; Бассерман — в первом действии дитя, — чем дальше, тем больше терял наше сострадание.

Знаменитое прощание с самим собой совсем не вышло: он разорвал его на части, он садился, вставал, ходил, — эти чудные строфы он раскидал по сцене, и я невольно слухом подбирал их и сливал в незабвенную мелодию Сальвиниевского монолога: барабаны, трубы, пушки, конь, игра и блеск военной славы, — прощание со всем, и наконец — «Addio Otello!» Он пел, он прямо плакал и беззастенчиво пел, и это было великолепно. Может быть это выходило у него несколько переиграно, но музыка все покрывала, все заставляла простить. За то Сальвини был сама сдержанность в 4 акте, в сцене приема венецианских послов. Что может сравниться с жуткостью этой сцены! Какие слова могут быть страшнее того, что здесь не сказано? Сама смерть менее полна ужаса, чем неведение Дездемоны: за что он ее «верную, при людях назвал бесстыжею»? За что он так жестоко играет, тешится ею, швыряет? У Бассермана был здесь прелестный момент, — когда, только что ударив Дездемону пергаментным свитком по лицу и прогнав ее, он, по просьбе сенатора, призывает ее обратно: «Вот она… она и уходит и возвращается… она послушная». Это «sie ist gehorsam» непередаваемо по изысканной жестокости: это целая раса мстит другой, это проснувшаяся дикость торжествует над утонченностью веков.

Последняя картина никогда ни у кого не удавалась. Все это слишком чрезмерно: оно, может быть, и не превышает изобразительные силы актера, но оно превышает восприимчивость зрителя, — мы уже не можем всему этому верить, и только отдельные минуты западают и живут в памяти: крик Сальвини, когда он узнает, что Дездемона не виновна, встреча и сцепка его глаз с глазами связанного Яго, глубина и теплота интонации при упоминании услуг, оказанных Республике, и наконец, чисто звуковая прелесть, как звонкая труба, звучащего имени города «Алеппо». У Бассермана в этой сцене нечего вспомнить. Он умирает на постели и, с несколько неправдоподобным для умирающего усилием, доползает по постели до трупа Дездемоны. Во всяком случае, надо быть ему благодарным за то, что он не воспроизводил того эффектного Kullerberg'a по ступеням, которым оперные певцы стяжают рукоплескания райков…

В роли Яго пожинал восторги берлинцев Вегенер, он же Эдип в цирке Шумана. Типический немецкий актер на большие роли, с голосом и скандированной читкой, с фигурой и напыщенными неправильными жестами. В Яго он хотел дать злодея под личиной доброго малого, но в сущности личины не было, и вышло два Яго — один добрый малый, а другой злодей. Дездемона — красивая, стройная, холодная жена директора.

В обстановке «Отелло» меня поразило отсутствие исторического чувства: не было ни Кипра, ни Италии на Кипре. Очень красиво планированная картина приезда на Кипр: большая лестница между двух башен спускается из глубины на середину сцены, за лестницей — небо, знаменитое Рейнгардтовское небо, на котором вырезаются знамена, значки и оружие возвращающихся воинов. Но эти башни, вся эта старинная крепость, — совершенно современный нам форт; на красных стенах, на желтых карнизах, не чувствуется ни солнце, ни море, не видно ни трещины, ни травинки: совсем лежащая в коробочке, складная крепость в окне игрушечного магазина. Комната, в которой затем развертываются два с половиной действия, — с колоннадой внизу, с лестницей, с галереей на верху, — опять таки хорошо планирована, вероятно, даже по старому образцу, — но без всякого колорита: это театральная выдумка, не передача прошлого. И последнее слово безвкусия — это спальня Дездемоны. Комната, обтянутая темно-коричневой материей в складках, посредине, на возвышении, кровать с такими же занавесками; от всей комнаты впечатление затхлости и пыли; впрочем я заметил, — подушки белого атласа…

Чтобы еще увеличить впечатаете безвкусия, — после ухода Эмилии, расстегнувшей и расшнуровавшей платье своей госпожи, занавесь опускается, чтобы дать время Дездемоне лечь в постель; когда занавес снова поднимается, она лежит на атласных подушках, свечи потушены, а над ней под пологом горит мавританская лампада с цветными стеклами. Невольно думаешь, — кто же ее зажег? Сама Дездемона? Но как трудно, стоя в мягких тюфяках, зажечь фитили масляной лампы; может быть, — электротехник? Но было ли в то время электричество на Кипре? Такие иногда праздные вопросы лезут в голову в самые важные минуты…

Все с той же жаждой красоты, пошел я на «Эдипа». Первое впечатление потрясающее. Вы входите в почти темный цирк, еле видно, с трудом пробираетесь, но вы чувствуете, что все места заняты без пропусков. Весь цирк — одно живое ожидание. Благодаря любезному приказанию директора, для меня вдвигают стул в проходе между двух лож. С трудом усаживаюсь во мраке, — передо мной невероятных размеров шляпа со страусовыми перьями. Но цирк все таки больше шляпы, и я начинаю различать, к тому же «дают свет». С двух сторон два мягких лиловых луча пронизывают темноту и лиловым пятном падают на середину арены; сильный белый луч падает на главное место действия: над высокой лестницей ступеней в двадцать — огромный, мрачный портик с колоннами — дворец царя Эдипа.

Нельзя лучше подготовить, возбудить ожидание: мрак, косые лучи света и архаическое величие дворца с тяжелой медной дверью. И толпа ждет, смотрит и не замечает, что «уже началось», что где-то вдали идет гул, — ветер или море? Нет, — вздохи, стоны, крики, клики, — и на арену с ревом врывается толпа: граждане города Фив. Как морская волна, толпа народная затопляет площадь вплоть до ступеней дворца. На крики выходит Эдип, и народные длани со стоном простираются к царю. Потрясающе это первое впечатление, но оно и последнее. Все остальное, — одно оскорбление. Вегенер-Эдип, вчерашний Яго, — большой, голосистый, без всякого ритма, без всякого чувства красоты, без малейшего понятия о красноречии человеческого тела. С царским посохом в правой руке, все время откинутой назад, он делал жесты левой. Как противно это сценическое левшачество, — когда человек нарочно отказывается от самого красноречивого своего орудия, правой руки. Когда он стоял спокойно, Эдип держал левую руку ладонью на бедре и, в этой вызывающей позе какой-то Кармэн, через плечо разговаривал с народом. Не могу забыть, как в одном месте царица Иокаста подошла к нему сзади и положила левую руку на его левое плечо, как он эту руку взял правой рукой, перетянул через всю свою грудь и левой еще раз перехватил выше локтя: не могу забыть эту голую женскую руку, которая, как лента через плечо, покоилась на чужой груди в течение чужого монолога.

Если не было пластической красоты, то не было и красоты психологической. Эти страшные вопросы пастуху, еще более страшное ожидание еще более страшных ответов, — все это нарастание ужаса, которое составляет самый рост трагедии и так изумительно выходило у Мунэ-Сюлли, — все это отсутствовало; на место этого были крики, завывания, перебои голоса от взвизга к хрипоте, но без всякой связующей нити. Эти люди думают, что кричать значит страдать, что быть жалким значит возбуждать сострадание! Где героический дух, сам себя наказавший, сам себя ослепивший и превзошедший силу рока добровольностью воспринятого страдания? Когда Мунэ-Сюлли говорил: «Lumière du del, je te vois pour la dernière fois!» — он своим отречением от солнца был больше самого солнца. И что за величие в осанке, что за живое изваяние: даже налету складки тоги, окутывая голову, повиновались невидимому резцу. И что мы вместо этого видели в Берлине? Истрепав, измочалив свое тело, с клоком рыжего конского волоса на лбу и перед глазами, сходил, или вернее, — валился Эдип со ступеней и, путаясь в одеждах, возбуждая жалость к актеру, не сострадание к Эдипу, уходил он через арену между расступавшихся статистов, — ибо уже давно не было

фивян, были одни статисты… Таково последнее мое впечатление.

Через три месяца я увидел того же «Эдипа» в Петербурге, в цирке Чинизелли. Вот, что я писал об этом представлении [18].

Я был поражен падением уже и так не высоко стоявшего в моем мнении Рейнгардтовского «Эдипа». Неужели, думал я, от декабря до марта моя восприимчивость совершила такую эволюцию; и то самое, что тогда казалось мне просто плохо и жалко, теперь вызывает во мне отвращение? Я не ошибался в эволюции, но я ошибся в причине: не время совершило ее, а место. Я десять дней жил в Берлине, прежде чем попал в цирк Шумана, я «настроился на Берлин»; очень трудно противостоять атмосфере линий, красок и звуков, которые лезут на вас асфальтом, фонарями, сосисками, «Колоннами и Аллеями Победы», — втягивают вас в эту берлинскую немецкость, в течение дня заставляют вас пропитаться ею, а вечером толкают в театр, где барышни, с лепешками из мелко сплетенных косичек на ушах, в антрактах уплетают огромные бутерброды с ветчиной. И я их ел, и тогда я мог смотреть на «Эдипа», страдал, но все же смотрел, как на своего рода «проявление», старался видеть в нем хотя «историческое место» в развитии театра. Но здесь, в Петербурге, перед суровым великолепием Невских берегов, среди всего настоящего, чем встретил меня художественный Петербург, — выставка архитектуры, друзья «Старых Годов», наш дивный оркестр под управлением Коутса, — каким негодованием поднимается грудь при виде этой фальши!

Я в другом месте говорю подробно о Рейнгардтовском театре. Здесь — лишь горячий отпечаток жгучего впечатления. И я бы хотел спросить тех, кто рукоплескал (!!), — что им понравилось? И о ком, из актеров, кроме самого Эдипа, можно говорить? Им, может быть, понравился хор?

Но неужели эти ползающие старики, — точно Макбетовские ведьмы, посохами ищущие кипящего котла, — в глазах кого-нибудь олицетворяют чуткую совесть и глубокую мудрость эллинского демоса? Или музыку Софокловой лирики вы узнали в этом скандированном харкании? Или понравился писк дворцовых плакальщиц? Чему вы рукоплескали? Зрелищу? Но был ли один костюм, была ли одна красиво поставленная группа, чувствовалась ли какая-нибудь художественность предначертаний в исполненных движениях? Эта беготня взад и вперед по ступеням! Или вы думаете, — в жизни смятение, — значит на сцене беспорядок? Неужели вы не чувствуете оскорбительности беспорядка в искусстве, или вернее — что где беспорядок, там нет искусства? А ведь это узаконенный беспорядок: бесцельное

взбегание, бессмысленное топтание на месте и бессмысленное возвращение. О, это хождение по ступеням, это торжество «случайности» там, где мы ждем «священнодействия»! Во всем этом беспорядке, во всем декламационном завывании — только одно впечатление красоты и точности, — это голос и дикция Моисси-Эдипа. Может быть, от того, что он иностранец, он с большим уважением, чем другие, относится к ясности речи. Но его дикция настоящий жемчуг. Относительно передачи роли можно с ним расходиться, но при его природных данных иной образ не осуществим. Это, конечно, не «Царь Эдип» — не Царь, и не Эдип. Это балованное дитя природы, капризный ребенок, гибнущий под ударами судьбы, как тростник гнется под натиском ветра, — без борьбы, без сопротивления. Его неврастенический смешок в самом конце уже совсем не уместен, — я так и ждал что он скажет: «Gieb mir die Sonne… die Sonne…» Он, вероятно, был бы хорошим Ипполитом, хотя, может быть, у него и не хватает того, что французы называют «la ligne», и он, конечно, был бы прелестнейшим Федором Иоанновичем…

Рейнгардтовский «принцип» смешения актеров с зрителями — никогда не провозглашался с большей грубостью масштаба. Эта толпа «фивянских граждан», толпящаяся здесь же, рядом с нами, там, где обыкновенно топчутся лошади перед выпуском в цирк; этот Эдип, уходящий «в изгнание» за плюшевую занавеску; эти дрессированные старики на фоне наших знакомых, на фоне шляпок и цилиндров! Если все это эффекты, то как же это дешево и рыночно… Рейнгардт провозглашает «смешение», он упраздняет рампу, а однако он весь цирк погружает в темноту: мрак съедает зрителей, свет выдает исполнителей, — ведь это та же рампа, только световая. Но она недостаточно плотна — сквозь нее видно: наши знакомые среди фивянских граждан и фивянские граждане среди наших знакомых. И увы, наши петербургские знакомые! Я видел одного — деятеля, знатока, автора, — он выскочил вперед и неистово рукоплескал, а глаза в каком-то экстазе смотрели в даль, туда, где над высокой лестницей, перед медной дверью, меж колонн, — под белым лучом электрического света стоял господин во фраке и благодарил Петербург за оказанный прием.

Возвращаюсь к Берлинским впечатлениям, — итоги.

Постановки Рейнгардта отличаются «непохожестью», они полны того, что принято называть «исканиями»; это недремлющее искание, и в результате — нечто своеобразное, разбивающее ожидания. Вас все время, сквозь весь спектакль, сопровождает чувство удивления: все равно, одобряете вы или осуждаете,

наслаждаетесь или возмущаетесь, — вы не перестаете удивляться. «Занимательность» — характерная черта каждого спектакля. Затем — неодинаковость их; можно перепутать в памяти акты одной пьесы, но сама пьеса запечатлевается с неизгладимостью. Умение воплотить свою мысль, сжать все разрозненные элементы, из которых составляется спектакль. Даже карикатурность первого спектакля, — в смысле реализации преднамеренного, — поразительна по своей цельности, выдержанности и той власти, с какой она запечатлевается в памяти. И потом, его постановки — это живопись большого письма, — владение массами; если и нет настоящего величия, то всегда есть величественность. Наконец, зрелища его, — при всех недостатках отдельных единиц, — в целом внушают уважение к работе человека: под этим зданием, архитектура которого и не всегда вас радует, глубокий фундамент труда, — сильная воля, освещенная умом. Но влияние этой воли и этого ума дальше обстановки не идет, оно распространяется на неодушевленный материал, материал актерский в общей массе не заражен единством духа.

Общее впечатление от игры — отсутствие красоты. Все то же мучительное отсутствие красоты, без которой нет связи, нет жизни, нет смысла, нет духа, нет — правды. «Красота, — сказал Данилевский, — единственное духовное качество материи». Что же остается на сцене, когда нет красоты? Человек? Нет — тело, члены, мясо. Речь? Нет — звуки. Мысль? Нет — «слова, слова, слова»… Кто раз понял значение человеческой красоты на сцене, кто постиг силу красноречия человеческого тела, кто раз ощутил сиротство и тоску, в которые нас повергает отсутствие красоты, тот уже не может этого забыть: кто раз прозрел, не может снова ослепнуть, — и для того в современном театре — сколько оскорбления! Переиначивая вопрос Федры к Кормилице о том, что такое любовь, он может спросить:

Но что это, скажи,
Что смертные театром называют?
— Сладчайшая из радостей искусств
И самое великое страданье.
— Одно, одно страданье — для меня…

Посмотрите только, как этот царь Эдип (Вегенер) всходил по ступеням дворца, как громко и беспорядочно стучали его сандалии по деревянным доскам мраморной лестницы, как путался он в одеждах, какое отсутствие мысли, какое преобладание случайности в движениях. Походка дворника, с вязанкой дров поднимающегося по черной лестнице, более

размерена и освещена мыслью, чем непроизвольные спотыкания этого античного царя. А между тем ему рукоплескали. Неужели не чувствуют люди красоту человека, поднимающегося по ступеням, красоту вертикальной линии, перемещающейся с одной горизонтали на другую? Вероятно, нет, если они могут довольствоваться тем, что видят, не требуют того, чего не видят. Но ведь то, чего мы не видим, существует, так же существует, как и то, что мы видим: так дайте же нам это невидимое, ведь актер должен видеть и уметь показать то, чего другие не видят, или он не художник.

На одном из уроков в Рейнгардтовской школе ученики в течение получаса упражнялись в спотыкании. Подумайте только о символике этого: актер ходить не умеет, а ученик совершенствуется в спотыкании… Единичное повторение, подражательное воспроизведение случайных явлений жизни вместо выяснения основных законов, ею руководящих, — вот наша сценическая педагогика, наша, т. е. всеобщая, и у нас, и у немцев, и у всех. В Берлине я только видел более добросовестное отношение к делу, чем у нас, больше веры в свои ошибки, больше доверия к своей несовершенной методе, вообще больше искренности и увлечения. Ни разу, на уроке или на репетиции, я не слышал: «Ну, в следующий раз, а сегодня пусть уж так»; никогда ни ученики, ни профессор не уставали «повторить». Но тем больнее видеть, как забыто главное, существенное.

Многого, во всяком случае нового, я ожидал от репетиции «На дне» под наблюдением самого Рейнгардта. Раз в неделю, по воскресеньям, директор дает двухчасовой урок, — ставит пьесу, подготовленную кем-нибудь из профессоров. Это, конечно, могло бы быть самым интересным из всего, что я видел в Берлине. Но, — устал ли Рейнгардт, или не хотел говорить, — только он уселся в кресла и не сделал ни одного замечания. Правда, что пьеса должна пойти в Апреле и что он любит давать ученикам «созреть» в своих ролях. Заметил я только, что он был недоволен: про Василису он сказал, что она кокетничает, как Кармен, «актера» в его разговоре с Лукой он несколько раз заставлял повторять, чтобы добиться мимики «забывания», когда он хочет продекламировать; но ученик был дубоват. Луке он ничего не сказал: бедный ученик с видом доброго немецкого папаши, у которого очки надвинуты на лоб и руки (в течение всей роли ладонями кверху, будто с пригоршнями зерен) полны житейского опыта, говорил, как консультант, к которому обращаются за советом; без всякой поэзии проходили эти речи; ни тени импровизации, того, что в Каратаеве Толстой называл «запахом цветка», — а ведь и от Луки также слова отделяются, как запах от

цветка, хотя тут цветок и ядовитый. Ни слова Рейнгардт ему не сказал и, когда я высказал мое мнение, он ответил: «Ну да, конечно, ведь я сам играл эту роль».

Директор был видимо недоволен, ему было неприятно говорить то, что он думает, он уклонялся и больше расспрашивал о Петербурге и Москве. Об учениках мало что можно сказать. Меня поразило, насколько девушки выше мужчин и по уровню развития, и по восприимчивости, и по выразительности: все они знают, что такое мать, что такое обманутая супруга, но движения связаны, — это комок, а не женщина. Я видел прелестную Клерхен («Эгмонт»), у которой, как патетическое место — так локти прижимались к бедрам, а кулаки к подбородку. За то теплоты у них много; у мужчин — никакой…

И вот, посмотрев театры, посмотрев школу, я уезжал из Берлина с тем же, с чем приехал, — с тою же неудовлетворенностью, с тем же голодом по красоте. Недавно я имел случай говорить о жесте, о красоте человеческого тела и движений, человеческого голоса и слова. Я пытался показать то отсутствие правды, которым заражено наше сценическое искусство благодаря забвению, в котором находятся эти вопросы. Я поехал в Берлин, я видел лучшее, что есть в Германии, и я нашел то же самое: неслиянность тела и мысли, противоречие движения и чувства, отсутствие оптической музыки, акустического рисунка. Не могу определить все это иначе, как отсутствие красоты. Когда «красота» выставляется, как сценическое требование, это слово имеет свойство вызывать недоразумение и бесконечные споры. Одна наша выдающаяся актриса сказала мне: «Вы требуете французского классического жеста: хороша бы я была с классическим жестом в Акулине „Власти тьмы“» [19]. Здесь наша знаменитая артистка смешивает понятие красоты с шаблонами красивости. Очевидно, что «классический жест» какой-нибудь Андромахи, как бы ни был красив сам по себе, будет отвратителен в роли Акулины: при всей своей красивости он будет грешить против красоты; но не следует забывать и обратного, — что жест Акулины в Андромахе будет во всяком случае не менее отвратителен. Красота не есть нечто отдельное от роли, от слов, от обстоятельств, — она есть слияние всего. «Красота, говорит Гордон Крэг, такое обширное понятие, она вмещает почти все, она даже вмещает уродство» [20]. И вот почему сам по себе уродливый жест, — в роли Акулины, — красота. Но и уродливый жест выйдет лучше, выразительнее у актера, владеющего красивым жестом. У актрисы, которая может сыграть Андромаху, и Акулина выйдет лучше, чем у той, которая ее не может сыграть. Я утверждаю, что выходной актер лучше

доложит, что «карета подана», если он умеет прочитать «Для берегов отчизны дальной». Чтобы сыграть менуэт из «Дон Жуана», не нужно техники, ее и показать не на чем, но человек, обладающий техникой, сыграет менуэт лучше, чем тот, кто ею не обладает. Ибо в искусстве и то, что не показывается, видно, и что не говорится, слышно, и что умолчено, то само говорит. В этом отношении закон искусства прямо противоположен закону физическому. Известен пример Рескина, что Геркулес, разбивающий орех, потратит на это не больше силы, чем потратил бы ребенок, и потому в самом факте нет разницы, кто бы ни разбивал орех. Не то в искусстве: в самой простой, самой легкой фортепианной пьесе вы слышите, кто играет, — Геркулес или ребенок, потому что в искусстве, как вообще в области чувства, скрытая сила всегда дает себя знать. Только нежность того артиста имеет прелесть, который умеет быть сильным, только согласие того, кто умеет отказать, имеет цену. За мягкостью чуется твердость, за нежностью — сила, и за уродством в искусстве должна ощущаться способность к красоте, за Акулиной — возможность Андромахи.

После приведенных примеров я бы сказал, что сценическая красота есть то же, что правда, но я опять боюсь недоразумения: у нас так часто в вопросах искусства смешивают художественную правду с житейской правдивостью. Художественная правда, составляющая ценность произведения искусства, именно и состоит в тех сторонах его, которыми оно уклоняется от правдивости: это то иное, личное, в жизни не существующее, или мало видное, что художник выявил или вложил от себя. Это самое разумел французский писатель, когда сказал, что для того «чтобы изобразить, художник должен изменить» [21]. Впрочем, из примеров яснее выступит разница понятий правды и правдивости. Я упомянул о заключительных словах Фортинбраса в «Гамлете» и упомянул о царе Эдипе, входящем по ступеням дворца. О Фортинбрасе я сказал: «Без малейшей красоты, без малейшего уважения к величию свершившегося говорит он свои заключительные слова». Если я ставил ему в вину отсутствие красоты и отсутствие уважения, то во имя художественной правды. Теперь представьте, что кто-нибудь на это скажет: «И вовсе этого не нужно: в жизни, когда выносят покойника, никто не думает о красоте, а ближайшие родственники даже на внутреннем смысле свершившегося не имеют времени сосредоточиться, занятые хозяйственной и церемониальной стороной события». Да, совершенно верно, только это — точка зрения житейской правдивости, и в какой-нибудь новой реалистической драме она была бы уместна, но здесь трагедия.

Трагедия требует завершения, художественное здание требует увенчания, это увенчание невозможно без красоты. В упомянутой сцене красота единственно в чувстве уважения к величию совершившегося, — будет уважение, будет красота, и наоборот, — все другое, кроме уважения, как бы ни было «красиво», не будет красота: красота уважением одухотворяется, уважение красотою облекается, и вместе они сливаются в правде.

Другой пример — Эдип, так безобразно поднимающийся по ступеням дворца. Очень может быть, что в жизни человек, под гнетом обрушившихся на него несчастий, будет и того хуже подниматься по лестнице, возможно, что он вовсе не поднимется, а сраженный, как мешок, ляжет на ступенях. Эта была бы житейская правдивость; но здесь не жизнь, здесь трагедия, и какая трагедия: человек против Рока! Как же изобразить Рок? Ведь он не действующее лицо, он не на афише, на афише только Эдип. В чем же, как не в величии побежденного, почувствуем мы величие победившего? В величии Эдипа, в его осанке, в прекрасном воплощении прекрасного духа почувствуем мы неотвратимую мощь невидимого врага: только в красоте Эдипа познаем мы силу древнего Рока. И это будет художественная правда.

Из приведенных примеров, я думаю ясно, что если я заступаюсь за красоту, то не ради одной только прелести внешней формы, а ради той духовной содержательности, которая обеспечивается соблюдением этой формы. «Пусть только восчувствуют значение слова „Красота в театре“, — говорит упомянутый Гордон Крэг — и мы скажем, что день пробуждения театра близок» [22]. Как же обеспечить осуществление красоты? Я уже имел случай говорить, что отрицательные указания в актерском искусстве давать легче, чем положительные [23]; спросим поэтому: чего избегать и каким способом избегать, для того чтобы обеспечить красоту на сцене.

Две вещи оскорбительны в искусстве: неправильность и случайность. Неправильное в пределах искусства есть то же, что в организме постороннее вещество, — его надо удалить; случайное в искусстве есть то пустое место, где искусство прерывается, это те пятна в попорченной рукописи, где текст стерт, — его надо восстановить. Что может внести эти поправки? Воспитание двух способностей нашей природы: усиление восприимчивости и развитие изобразительности. Мы воспринимаем духом, мы изображаем телом. Слияние двух — вот цель, к которой мы должны стремиться, слияние такое тесное, чтобы между побуждением и выполнением не было промежутка, не было места исканию, не было времени для вмешательства расхолаживающей

рассудочности. Как этого слияния достигнуть? Где средство? Где лечение? В чем спасение?

С этими вопросами я уезжал из Берлина и не подозревал, что через несколько часов найду на них ответ в Дрездене. Я ехал туда, с тем, чтобы посмотреть школу Ритмической Гимнастики Жака Далькроза…

И я увидел эту школу. Я увидел этих людей, этих учеников, их упражнения, их пляски, игры, хороводы, — не знаю, как назвать, — только я увидел полную картину радости на земле; увидел и услышал, ибо это есть слияние радостей зрительных и слуховых, это — музыка, проникшая в человеческое тело и превратившая его в радость для глаз. Только представьте себе, — под музыку развертываются хороводы детей, и перед вами проходят, — смотря по характеру музыки, которая все время меняется в ритме, силе и настроении, — перед вами проходят то воины, то поэты, то пророки, то проносятся эльфы, то шествуют триумфаторы. Музыка не то что сопровождает движения, — она вызывает, определяет их. Я не буду сейчас говорить о принципах и педагогических приемах системы Далькроза, ни о значении этого воспитания для искусства и для жизни, об этом в другой раз, но я только могу сказать: вы никогда ничего подобного не испытали, ни в одном концерте, ни в одном театре не испытали того, что я испытал на этих двух уроках, последних перед рождественским роспуском, которые мне еще удалось застать.

Я не думал, что на то искание красоты, о котором я говорил, возможен такой ответ, — почти полный, почти окончательный. Говорю «почти», потому что еще не ясно различаю способ применения его к драме, но я уже совершенно ясно вижу применение его в постановке античного хора или таких опер, как Глюковские и Вагнеровские, вообще во всем том, что носит характер Иератический, литургический.

Если признать, что земной рай есть забвение горестей и удовлетворение духовных радостей, то это, конечно, земной рай. Это во всяком случае родина всякого, кому дороги радости зрительные и слуховые и кто, как высшей еще радости, жаждет их слияния. Да не покажется преувеличенным то значение, какое я придаю телу человеческому в нашем сценическом искусстве. Подумайте только. Три элемента мы различаем во всяком искусстве. Первое — художник, создатель: во всех искусствах — человек. Второе — материал: краски, бронза, слово, звук. Третье — предмет искусства, т. е., что изображается, что создается: изображается вся существующая природа, создаются несуществующая в природе формы из лиши или звуков. Во всех искусствах эти три элемента раздельны, в актерском — они

нераздельны. Кто художник актерского искусства? Человек. Что материал актерского искусства? Человек. Что изображается в актерском искусстве? Человек. Более того. Во всех искусствах произведение выходит из рук художника и имеет от него отдельное существование — художник уходит, произведение остается. В актерском искусстве они слитны: — уходит художник, уходит и его создание. Не только, значит, и то и другое — человек, но и то и другое — в том же человеке.

Может ли быть после этого что-нибудь более важное для актера, — художника того искусства, которое имеет человека орудием и целью, — может ли быть для него что-нибудь более важное, чем воспитать свое тело для достойного выражения духа, обратить силы своего духа на просветление своей плоти? Может ли быть для него иной путь к художественному единству, как слияние духа и плоти, то слияние, которого я был «свидетель умиленный» в упомянутой школе Далькроза? Не это ли предносилось очам Гете, когда он предсказывал Гумбольдту, что слияние органов человеческого тела в общую гармонию, — в которой бы свободно и бессознательно сочеталось прирожденное с приобретенным, — должно удивить вселенную…

При виде этих радостных, одухотворенных хороводов, при виде этого преображения плоти, невольно вспоминалось выражение Владимира Соловьева — «из жизни смертной делать бессмертную». Ведь если вначале земля была неустроена и Дух Божий носился над водами, и вмешательством этого Духа водворился в хаосе строй, то как же не признать, что внесение ритма в телесные движения, наделение плоти нашей тем, что составляет «единственное духовное качество материи», есть одно из осуществлений небесного в земном. И еще другие вспоминаются слова, — знаменитое изречение Ганса Бюлова: «Im Anfang war der Rhythmus». Когда, перед великолепной правильностью Баховской кантаты, перед бурной стройностью «скачки Валькирий», перед прозрачной чинностью Глюковского менуэта, мы вспоминаем рев и топот папуасских дикарей под звуки ударных инструментов, мы должны признать, что в основе того здания, вершинами которого мы так любуемся, краеугольный камень — ритм; мы не можем не признать, что на страницах той книги Бытия, которая повествует о возникновении изумительного, без человека не существующего, мира вымысла, именуемого Искусством, — пробуждение ритма есть тоже, что «да будет свет»: как без света не было бы мира действительности, так без ритма не было бы мира вымысла. И тогда изречение Ганса Бюлова для нас, любящих искусство, получает прямо космогоническое значение.

Ритм существует, бьется и стучит во всей окружающей нас вселенной. Капля дождя, мерно падающая с крыши на песок, дятел, стучащий клювом в звонкий ствол осины, сороконожка, оставляющая по земле правильный рисунок своих следов, звезда, своим мерцанием то уменьшающая, то увеличивающая свой световой диск на лоне темной ночи, кукушка, с такою геометрическою правильностью располагающая — музыкант сказал бы — дуоли своего кукования, волна морская, с таким равномерным однообразием ложащаяся на берег и по гремучим камням возвращающаяся в море, все эти отметки на бесконечной ленте времени, — удары всемирного сердцебиения, которое осуществляется в человеке. Но человек может по желанию менять и чужой и свой собственный ритм, и эта способность, может быть, самая могущественная из всех способностей, дарованных ему природой. Благодаря этой способности менять присущий материи ритм, человек создал все то, чем заселил окружающий его мир; благодаря способности свой ритм сообщать мертвой материи и чужой ритм делать своим, человек создал и противопоставил природе без него не существующий мир искусства; и наконец, благодаря способности свою собственную волю направить на изменение собственного ритма, человек воспитывает себя — не для искусства только, а для жизни: для более полной, более разнообразной, более яркой, более ценной, для более радостной жизни на земле. Но об этом в следующий раз.

Рим.
Январь, 1911.

Человек как материал искусства [24]

Музыка — Тело — Пляска

Для актера, художника того искусства, которое имеет человека орудием и целью исполнения, вряд ли может быть более высокая задача, чем воспитание своего тела для достойного выражения духа. Воспитать свое тело, дать его движениям то разнообразие, ту быстроту сменяемости и ту слиянность, которые бы обеспечивали точность и полноту передачи душевных волнений. «Пусть тело человека и его члены будут так расположены, чтобы ими обозначалось намерение его духа», говорит Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» [25], и совет применим не к одним живописцам. Слияние духа и тела: чтобы мысль проникла в наши члены, чтобы сознание руководило нашими движениями. Освободить нашу внешность от всего непроизвольного, от всего случайного, — ибо нет ничего враждебнее друг другу, чем искусство и случайность, — вот к чему надо стремиться. Прежде говорить о том, каким путем к этому идти, я бы хотел ответить тем, которые могли бы усомниться в необходимости этого. Ведь могут сказать: «Позвольте, к чему это, — чтобы мысль проникла в наши члены? Да наоборот, мысль не должна быть занята этим, у мысли свои, другие, высшие заботы, не говоря о том, что введение сознательности в телесные движения должно отнять у них естественность». Действительно, на первый взгляд может показаться, что, отвлекая сознание к руководству нашими движениями и подчиняя движения руководству сознания, мы равным образом лишаем свободы и тело и дух. Но это поверхностный и притом совершенно теоретический взгляд. Именно во имя свободы того и другого мы должны стремиться к слиянию духа и тела.

Посмотрите на людей, у которых много бессознательных движений, у которых руки все время вмешиваются в разговор, которые стараются выехать на руках там, где язык не вывозит: посмотрите, как бессвязно они говорят, как путают слова, как повторяются, топчется на месте, как трудно их слушать и как ужасно на них смотреть. А почему? Потому что Дух и тело у них врозь: потому что и тот и другое на половину заняты не своим делом: ум занят не только тем, что ему сказать, а и тем, как изобразить: руки, вместо того, чтобы быть естественными выразительницами, становятся беспорядочными помощницами

ума. Дух и тело не спелись и не могут говорить одновременно: они друг друга перебивают, они не свободны, потому что дух не проник в тело, не осветил его сознанием. Только когда дух собою проникнет тело, приобретет он полную свободу, для того, чтобы больше не думать о нем. Да ведь это в области нравственной всегда так: только отдавшись, человек может дать, только забыв себя, он утверждает свое «я». «In dem Augenblick, in dem wir uns bedingt fühlen, — говорит Гете, — werden wir frei». Только слив себя с телом, дух освобождается от телесной зависимости. Таким образом, сознательность не только не ограничивает, она обеспечивает свободу человека как в духовных, так и в телесных его проявлениях. Но сознательность — да не покажется это пустою игрою слов, — сознательность лишь тогда сыграет свою роль, когда она превратится в бессознательность, т. е. когда все приобретенное путем сознания превратится в механическую невозможность сделать иначе. Сколько раз я слышал возражение: воспитание жеста ведет к выученности, к академизму. Да, если вы его копируете, каждый раз о нем думаете; но вы думайте только тогда, когда упражняетесь: чем больше будете думать в упражнении, тем меньше будете думать в исполнении. Все возражения против воспитания жеста происходят от смешения упражнения, т. е. подготовления, с исполнением, т. е. с достижением [26]. Но почему, спрашивается, только относительно актерского искусства царит такое смешение понятий? Почему, например, ни одна мать не скажет преподавателю музыки: «Позвольте, к чему это — чтобы сознание проникло в пальцы ребенка? Извините, я с этим не согласна, прелесть игры естественность, а такое подчинение пальцев рассудку, очевидно, лишит их движения всякой свободы». Никто, конечно, этакой нелепости не скажет; но что верно относительно пальцев, то верно и относительно всего тела, когда оно призвано выражать наши чувства. Не помню, кто из старинных английских поэтов писал:

> Her pure and eloquent blood
> Spoke in her cheek, and so divinly wrought,
> That you might almost say — her body thought[27].

Вот красноречивый пример в подтверждение того, что я сказал о роли сознания в подготовлении и в исполнении. Знаменитый виолончелист К. Ю. Давыдов увлекался Гартмановской «Философией бессознательного», — что только бессознательное хорошо, сознание же вредит. Однажды на эстраде он исполнял какой-то труднейший концерт; вдруг в

самом трудном месте он начинает думать о том, что делают его пальцы, и вместе с тем — другая мысль: «я о них думаю, и это сознание все испортит, — я проваливаю свой концерт…» И пока все его умственные способности были поглощены мыслью о провале, пальцы продолжали бессознательно бежать, и концерт был доигран блистательно. Но сколько же нужно было предварительно вложить сознания в свои пальцы, чтобы в вихре технических трудностей превратить правильность и художественность их движения в бессознательную привычку. И как же добросовестно должен он был исполнять завет великого ломбардийца: «И напоминаю тебе: приобрети сперва прилежание, а потом уже скорость» [28].

Установив превосходство сознательного тела над бессознательным, превосходство, в котором в сущности, я думаю, никто не сомневается, мы можем приступить к вопросу о художественном его воспитании. Скажу только еще, что, хотя мы подошли к вопросу со стороны актерского искусства, мы скоро заметим, что значение его выносит нас далеко за пределы театра: я надеюсь когда-нибудь остановиться подробнее на общевоспитательной стороне дела и тогда показать, что вопрос о гармонии движений телесных и душевных, слияние в человеке видимого и невидимого, — самый жизненный, самый близкий каждому из нас вопрос. Если мы вошли в него воротами эстетики, заманчивыми для немногих, доступными для избранных, то мы выйдем из него на широкий простор того, что равно обще всем людям и так же близко каждому человеку, как вопросы здоровья.

Два слова о значении человека и человеческого тела в актерском искусстве преимущественно перед другими искусствами. Кто художник? Актер — человек. Что материал? Актер, его плоть и кровь — человек. Что изображается? Действующее лицо — человек. Из этих трех что составляет преимущественную особенность актерского искусства? Конечно, — второе, т. е. то, что в этом искусстве материалом служит живой человек, а не мертвая материя. Ибо человек-художник есть во всяком искусстве, человек-изображение — почти во всяком, но человек-материал исключительное достояние актерского искусства. Если живописец работает над размещением линий и красок, если ваятель выбирает свой мрамор, если музыкант настраивает свой инструмент и изощряет свои пальцы настолько, чтобы превратить их в механическую принадлежность инструментов, если поэт работает над звуками словесной музыки, подчиняя их законам слуховой геометрии, то актер работает над своим телом: над голосом — источником радостей слуховых, над движениями — источником радостей зрительных. В этом

двойном, акустическом и оптическом, характере воздействия преимущественная сила драматического искусства перед другими. Одновременность звука и образа, совместное возбуждение слуха и зрения, слияние впечатлений порядка временного и пространственного. Все это нам станет ясно, как день, когда мы углубимся в вопрос, а сейчас посмотрим, какие же преимущества представляет живое человеческое тело, как художественный материал, перед мертвым материалом других искусств?

Прежде всего заметим, что преимущества эти не только оспариваются, а некоторыми прямо отрицаются. Как! Живой человек, плоть и кровь, превращаются в искусство! Да разве это мыслимо, разве кусок природы, в котором есть своя независимая жизнь, может превратиться в слепой материал, может отказаться от своей жизни, с тем, чтобы, подчинившись чужому приказанию, изображать чужую жизнь? Нет, не может, говорят нам: человек не может быть материалом искусства, и потому ни актер не художник, ни актерство не искусство. Так говорит один из самых видных представителей театрального новаторства, Гордон Крэг. Его исходная точка та, что тело наше, когда мы охвачены страстью, не может быть управляемо: как движения, так и голос, испытывают влияние страсти и ускользают от контроля разума: страсть, по его выражению, вместе с движением и голосом вступают в заговор против рассудка: подвижное тело повинуется капризному дуновению страстей, и непредусмотренность и случайность поселяются там, где бы должна царить размеренность предначертаний. Этот фанатик театрального дела, сын одной из самых больших английских актрис (Эллен Тэрри) и воспитанник и ученик, может быть, самого большого актера Англии (Ирвинга), не побоялся произнести смертный приговор всем актерам, объявив, что для спасения театра актер должен быть сметен с лица земли и заменен неодушевленной куклой, которую он называет «сверхмарионетка» [29].

Не знаю, стоит ли серьезно возражать на такие крайние выходки парадоксального ума. В ответ на то, будто художник, охваченный страстью, не может управлять движениями тела, вспомним хотя бы пианиста, у которого в пылу самых бурных увлечений не только руки, но каждый палец повинуется рассудку и попадает, куда надо и когда надо. Теория Крэга, мне кажется, грешит недостатком анализа. Известно, что в искусстве актера два момента: первый — усвоение, что называется «переживание», и здесь нечего бояться страсти — чем больше ее тем лучше; второй момент — способ передачи, и здесь, чем хладнокровнее, тем драгоценнее.

Не могу дать лучшей иллюстрации этому смешению «льда и пламени», как роль дирижера оркестра. Что может быть хуже бесстрастного дирижера, — дирижер должен быть страстен; что может быть хуже дирижера, которого не слушают, — дирижер должен уметь приказывать. Но мыслима ли правильность, точность приказания, когда весь человек охвачен страстью? Не ясно ли, напротив, что, чем сильнее страсть в дирижере, больше ему нужно холодности: страсть, — чтобы чувствовать произведение, холодность, — чтобы руководить его исполнением. И пусть мне не возражают, что дирижер не «приказывает», а «увлекает» оркестр: любительское рассуждение и перенесение все того же принципа слепого «нутра» в область музыки. Слово «приказывать» многим не нравится в искусстве. Но как же иначе назвать, когда дирижер, отнимая внимательный глаз от партитуры и устремляя его на дальнюю валторну, ожидающую своего вступления, через весь оркестр подает ей знак: теперь, мол; когда, правой рукой выводя рисунок мелодии, он левой вдруг делает подавляющий жест книзу в сторону первой скрипки, потому что она вылезает и заглушает флейту; что это, как не приказание? Начиная с первых ударов палочки по пюпитру, которые значат то же, что в военной команде «смирно, слушай!», и кончая последним завитком палочки в воздухе, который значит то же, что «отставить, разойтись», — это все одно непрерывное, неусыпное приказание, которое только и мыслимо при полной ясности и совершенном самообладании.

«Etre de flamme sous l'empire d'une émotion, et parfaitement raisonnable dans la faèon de l'exprimer» (огнем гореть под властью страсти, а в изображении ее сохранять полное обладание рассудком) [30]. Какой любовью к жизни и каким знанием искусства звучит это изречение французского мыслителя в сравнении с проповедью актерского самоубийства в теории изысканного англичанина [31]. Чтобы ответить идеалу Крэга, актеру остается только упразднить самого себя, и, если мы на его теории остановились, то лишь потому, что она лишний раз показывает, насколько важно и трудно воспитание тела для сценического искусства, — настолько трудно, что некоторые, как видим, советуют лучше убить его, чем задаваться этим воспитанием.

Но убить тело актера нельзя, а главное, — нельзя убить присущего человеку желания своим телом изображать и выражать: этого стремления нельзя искоренить, этому побуждению нельзя поставить преграду; они ведут человека к наивысшей из художественных радостей — воплощению красоты плотью и кровью своей. «Когда человек в жизни чтит красоту, —

так говорит Рихард Вагнер, — то предметом и художественным материалом для воплощения этой красоты и источником радостей о ней становится, без сомнения, сам человек, — совершенный, горячий, живой человек. Его искусство — драма, и пробуждение в нем пластики подобно волшебному превращению камня в плоть и кровь: из недвижности в движение, из монументальности в текучесть» [32].

Из этих слов Вагнера уже ясно проступает преимущество тела человеческого, как живого материала, пред мертвым материалом других искусств: движение, текучесть. Одно только искусство, кроме сценических, обладает текучестью — музыка: звуки имеют последовательность, музыкальная пьеса, читаемое стихотворение, начинаются, продолжаются, кончаются; но музыка (декламация) развертывается во времени, не в пространстве, мы воспринимаем слухом — не зрением. Движением в пространстве не обладает ни одно из искусств, кроме сценических. Мы можем сказать, что живопись, ваяние, архитектура — стоячие искусства, это пруды в сравнении с речною текучестью пляски, пантомимы, драмы, оперы. Застывшая окаменелость и льющаяся развиваемость.

Итак, материал искусств — или: 1) воспринимается зрением, как краска, мрамор, бронза и т. д., имеет объем и вес и не имеет движения, или: 2) воспринимается слухом, как звук, слово, не имеющие объема, ни веса, и имеющие движение во времени. Но один только материал имеет движение в пространстве и притом зараз действует и на зрение и на слух, — это человек, его тело, его голос [33].

Этими двумя своими естественными орудиями — телом и голосом — человек, в своем стремлении выразить себя, воплощает красоту. Тело воплощает красоту для зрения, голос воплощает красоту для слуха: к услугам тела пространство, к услугам голоса время. Тело рождает пляску (вообще живую пластику), голос рождает пение (вообще музыку). Но то и другое искусство (пластика и музыка), не довольствуясь формой, стремясь осмыслить себя содержанием, ищут соединения с разумом: пластика его осуществляет в пантомиме, музыка его находит через слово. Но как человек, из которого они вышли, един, так и оба искусства, соединившись с разумом, ищут соединения друг с другом: «осмысленная» пластика (пантомима) соединяется с «осмысленной музыкой» (песней) и получается единое искусство — музыкальная драма. Музыка проникает тело, звук определяет движение, слуховой ритм воплощается в зрительном ритме; партитура, в оркестре развертывающаяся в порядке временном, на сцене развертывается в порядке пространственном. Свершается то, о чем говорится в

«Парсифале»: «Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit» («Ты видишь, сын мой, здесь время становится пространством»).

Вот схема прохождения музыки сквозь тело и ее акустического и оптического воплощения в порядке временном и порядке пространственном.

Как же происходит это таинственное претворение времени в пространстве? В чем они соприкасаются?

Возьмем самый простой житейский пример. Мы спрашиваем: «долго ли до такого-то места?» (время). Мы спрашиваем: «далеко ли до такого-то места?» (пространство). Но что общее подразумевается и в том и в другом вопросе? Подразумевается — «ехать» (движение). Долго ли ехать, далеко ли ехать до такого-то места? Сколько часов, сколько верст пробежит моя тройка? Движение есть то общее, в чем время и пространство сочетаются. Музыка, искусство временное, и пластика, искусство пространственное, находят это место встречи в движущемся материале человеческого тела.

Человек, значит, — вот та среда, в которой совершается это претворение; тело человеческое — тот фокус, в который вливается музыка и из которого изливается пластика. Человек воспринимает музыкальное движение — рисунок временного порядка, и воспроизводит пластическое движение — рисунок пространственного порядка. Таким образом, человек изображает внешне то самое, что в нем пробуждено внутренне.

Что же это собственно такое, что внутри его пробуждается и в наружности его проявляется? Это есть ритм: не голый ритм в смысле сухого счета, а ритм, облеченный всеми чарами переменчивости в скорости, переливчатости настроений, проникнутый игрою легкости и тяжести, нежности и силы, — словом, украшенный всем, что составляет преимущественную прелесть того, что льется, в сравнении с тем, что застыло.

И вот, когда мы поймем, что изображает человеческое тело в музыкальной драме, когда мы уразумеем, что оно изображает не реальную жизнь, а музыкальный ритм, то навсегда мы излечимся от того предубеждения, в силу которого опера де нечто фальшивое, потому что «в жизни не поют»; раз навсегда мы поймем, что опера не то, что не может быть реальна, а не должна быть реальна. Мы наконец почувствуем оскорбительность в опере того, что называется реализмом, — этого вторжения жизни в то искусство, которое, как ни одно другое, вырывает нас из жизни. Мы поймем тогда, как ложен путь тех оперных композиторов и певцов, которые задаются «реализмом»: каждое введение реальности в оперу только подчеркивает условность и нелепость

«пения в жизни», между тем как каждое удаление от реальности способствует созданию того несуществующего певучего мира, в котором человек — тело, а музыка — дыхание.

И другое еще мы поймем, или вернее, — испытаем: мы испытаем трагическую красоту Мимоидущего. Холодный Рок, что блюдет равновесие в распределении возможностей и полагает грани человеческим достижениям на разных ступенях его восхождений, пожелал, чтобы то самое искусство, которое всего полнее изображает жизнь, было из всех искусств самое скоротечное. В самом деле, в чем сила воздействия искусства? В преумножении радостей жизни посредством повторения и видоизменения пространственных и временных отношений, в которые нас ставят движение и требования закона тяготения в пределах земного существования. Но средства для воспроизведения этих измененных отношений не у всех искусств равно разнообразны, а потому и радости, ими вызываемые, не одинаковой полноты: каждое из искусств бессильно перед какой-нибудь из категорий существования, отказывается от ее воспроизведения и жертвует соединенной с этим воспроизведением радостью. Во первых все, хотя и в неравной степени, приносят дань закону тяготения и жертвуют самым заманчивым из всех стремлений человека — подъемом, летанием, парением [34]. Живопись жертвует третьим измерением, объемом; ваяние жертвует пространством, также тем, что бы можно назвать «дымчатостью», кроме того, обе жертвуют движением; поэзия жертвует радостями зрения; также и музыка; архитектура жертвует изобразительностью и, вместе с музыкой и танцами, — умственной содержательностью; драма жертвует радостями музыкальными, пантомима — словесным текстом. Опера совмещает радости всех других искусств и жертвует самым драгоценным из человеческих достижений — долговечностью: все радости она приносит в жертву времени; каждая картина, зрительная или слуховая, есть лишь мгновенное уловление того, что уходит в вечность, каждое возникновение мы уже сближаем с исчезновением и в каждой радости чувствуем горечь утраты. Мы познаем трагическую красоту Мимоидущего и жгучую прелесть, которую смерть сообщает всему, что на земле…

То идеальное «зрительно-слуховое» действо, которое я выше рисовал, мало что общего имеет с современной оперой; я даже это слово с неохотой употребляю, не только потому, что оно вызывает в памяти ту несовершенную художественную форму, которая этим именем именуется, но и потому, что этимологически оно неспособно вызвать в уме никакого представления. Возьмем вместо слова «опера» прекрасное

немецкое «Ton-Wortdrama», «музыкально-словесная драма» [35]. Посмотрите, как оно само по себе уже конструктивно и как картинно из простого разбора его составных частей выступает основной недостаток нашего современного оперного представления. «Музыкально-словесная драма». Заменим греческое слово «драма» словом «действие», и, вспомнив, что действие на сцене принадлежит человеку, а последний выражает его движением, разложим наименование нашего сложного сценического представления на его три составные элемента: Музыка, Слово, Движение. Напишем Слово выше двух других — получим треугольник: Музыка, Слово, Движение. Присмотревшись к взаимному отношению, в котором эти начала стоят друг к другу на сцене, мы сейчас заметим, что наш треугольник не имеет основания: мы можем соединить чертою Слово с Музыкой и Слово с Движением, но мы не можем соединить Музыку с Движением, ибо между ними на сцене разрыв. В самом деле, — музыка со словом согласуется, их согласовал композитор, и певец продолжает их согласовать в исполнении, движение со словом согласуется в актерской стороне оперного искусства. Но движение с музыкой? Видали ли вы когда-нибудь, чтобы движение на сцене согласовалось с движением в оркестре, чтобы ритм внешний совпадал с внутренним? Понятна ли вам оскорбительность беспорядка на сцене, когда в оркестре идет музыка? Математическая точность для слуха и случайность для зрения?

Не только в опере, где этот принцип, пожалуй, не везде и не до конца может быть проведен (вижу полное его применение в таких операх, как Глюковские и Вагнеровские, вообще в таких, которые носят характер Иератический, литургический), но в балете, — в том искусстве, сущность которого есть воплощение музыкального ритма в телесном, — даже в балете внешний рисунок лишь совпадает, но не сливается с рисунком музыкальным. Наши балетные танцы, если бы изобразить их графически, представляются мне как бы дугами, которые только концами своими упираются в ритмику музыкального рисунка. Только поднятие и падение совпадают, но рисунок зрительный не льнет к музыкальному. Еще меньше совпадения в пантомиме: я видел, как одна из лучших наших артисток в судорожных движениях извивалась на все лады и выходила из себя, в то время как скрипка замирала в прямолинейности тающей трели… Уж полное отсутствие какого бы то ни было слияния — в тех застывших формах движения, которые представляют наши танцы в жизни. Наши современные танцы это движение «под музыку», но согласитесь, что это не есть движение, изображающее музыку. Вот как характеризует наши гостинные танцы Jean d'Udine, один из выдающихся последователей Жака Далькроза: «Totale impersonnalité de gestes et indigence rythmique de danses comme la polka ou la valse qui, pendant une soirée ramènent autant de fois les mêmes gestes machinaux que deux temps et trois temps sont contenus de fois entre dix heures du soir et six heures du matin» (полное безличие жестов при скудости ритмической таких танцев, как полька и вальс, которые в течение целого вечера столько раз вызывают повторение тех же механических движений, сколько раз два темпа и три темпа вмещаются в промежутке времени от 10 ч. вечера до 6 ч. утра) [36]. Вот во что превратилось у нас то, что прежде было — рисование телом радостей души…

Как же вернуть телу — по крайней мере в искусстве вернуть ему — утраченное им значение выразителя души? Как в живом теле осуществить то видимое «намерение духа», которого Леонардо да Винчи требует от нарисованного тела? Как внести в человеческую природу то равновесие, о котором Сократ сказал бы, что оно на место беспорядка ошеломляющего ставит порядок радующий?

Внутренний порядок, который греки называли Эритмией, по словам Платона, проникает в душу при посредстве тела, его движений. В движениях тела, говорит Крэг, жест есть проза, танец — поэзия [37]. Значит, муза танцев, Терпсихора — олицетворение телесного красноречия в его высшей форме. Но греки, которые

чувствовали, как ни один другой народ, слиянность человека внутреннего с внешним, назвали музу музыки Эвтерпой — и не случайно. Jean d'Udine, о котором мы уже упоминали, гениальным прозрением внутреннего смысла словесных созвучий подметил звуковое сцепление обоих имен: ЭвТЕРПА — ТЕРПсихора; последним слогом одного и первым слогом другого сплетаются имена обеих муз: Музыка и Пляска сливаются. Место их соприкосновения — тело человека: вливается музыка, изливается танец. Музыка, проникая в тело, вызывает внутреннее Движение, которое ищет воплощения и находит свое осуществление в Танце.

Так солнечный Свет, проникая под стекло парника, превращается в невидимую Теплоту, которая находит свое воплощение в видимом Росте согреваемого растения.

Рим.
Февраль, 1911.

Человек и ритм [38]

La danse peut révéler tout ce que la musique recèle…

Beaudelaire.

Система и школа Жака Далькроза

Осенью 1910 года, после одной из моих лекций в Петербурге, одна наша известная певица подошла ко мне с вопросом, знаю ли я про Школу Ритмической Гимнастики Жака Далькроза в Женеве? Я в первый раз слышал имя. Через несколько дней один приятель привез мне книжку из Москвы, где, оказывается, есть филиальное отделение, — книжку, показавшуюся мне мало интересной [39]: рисунки гимнастических поз, условные знаки телесных движений, нотации ритмических движений; все вместе произвело на меня впечатаете руководства к гигиене для среднеучебных заведений: я «подержал в руках», перелистал, — и совершенно не отдал себе отчета ни в философской подкладке, ни в художественной применимости. В Берлине, случайно упомянув его имя, я узнал, что Далькроз не в Женеве, что он уже второй год в Дрездене, и из того, что я услышал, я понял, что все это гораздо интереснее, чем представлялось мне из книги.

Около Дрездена, в живописном местечке, носящем сладкозвучное имя «Hellerau», возникает учреждение, которому, конечно, суждено сыграть роль в культурном развитии будущих поколений. На лоне природы, вдали от городской суеты, воздвигается огромное здание-дворец для художественно-физических упражнений «Школы Ритмической Гимнастики» Жака Далькроза (Jaques Dalcroze). Изобретатель новой системы музыкального воспитания, этот удивительный педагог, после двадцати лет скромного преподавательства в Женеве, нашел в Дрездене людей, которые так фанатично уверовали в силу его принципов, что в течение года собрано более трех сот тысяч марок, и теперь строится дворец с залой в 46 метров длины и 14 1/2 метров высоты, с выходами в сад, где площадь для упражнений на открытом воздухе [40]. Уже прокладывается электрический трамвай для соединения предместья с городом; уже вокруг будущего дворца целая колония — частью новая, вызванная Школой Далькроза, частью старая, состоящая из огромной мебельной фабрики с пристройками и службами, в

которых ютятся многочисленные семьи рабочих. Эта фабрика с рабочим населением больше всех других условий прельстила Далькроза и заставила его предпочесть Hellerau Берлину, где он совсем, было, решил основаться. Эти семьи, кишащие детьми, представляли для него неоценимый педагогический материал, — никогда не переводящийся и всегда под рукой. В своем письме к устроителям Геллерауской колонии он писал, что именно наличность этого рабочего населения заставляет его согласиться, так как благодаря этому он видит возможность «d'ériger le rythme en institution sociale». Чтобы войти в самую суть системы Далькроза, не вижу лучшего пути, как изложение того, как он сам до нее дошел.

Далькроз музыкант, и музыка была его исходной точкой. Он прежде всего пришел к убеждению, что детей начинают учить музыке слишком рано; искусство — передача прочувствованного, детей же начинают учить передавать музыку раньше, чем они могли прочувствовать. Надо развить музыкальные способности прежде, чем обучать владению инструментом. Как же заставить ребенка прочувствовать музыку? Двумя главными элементами она запечатлевается — ритмом и мелодией. Практика показала, что ребенок не может зараз схватить оба элемента — он должен их усвоить порознь. Далькроз начинает с ритма, и вот почему. Мелодия — есть нечто вне человека существующее, мы воспринимаем ее со стороны: заучивая мелодию, мы внедряем ее в себя; ритм, напротив, — в нас самих, нашими движениями мы сами его осуществляем и, заучивая ритм, мы не в себя внедряем, а из себя выявляем. Полагаю, что понятие ритма достаточно ясно для всех, но хочу сказать несколько слов о переходе временного ритма в пространственный и о их слиянии, так как в этом, собственно, корень разбираемой системы.

Ритм это то деление времени, которое получается от звуковых ударов, повторяющихся в известной установившейся правильности и разделенных остановками, отдыхами; правильность эта бесконечно разнообразна по скорости, тяжести и группировке возвращающихся ударов [41]. Потребность в делении времени так же врождена человеку, как и потребность в делении пространства, и средства к тому в самой его природе: дыхание — первый делитель времени, походка — первый делитель пространства. Физическим своим существом, значит, — мускулами своими, мы осуществляем деление пространства и времени. Вот как говорит об этой роли дыхания известный исследователь ритма, Матис Люсси. «Дыхание — прототип музыкального такта, родоначальник ритма. В дыхании заключается способность измерять время и давать нашей душе

ощущение отдыха, остановки во времени. В самом деле, дыхание состоит из двух физиологических моментов: вдыхание и выдыхание. Вдыхание есть действие; выдыхание представляет отдых, остановку. Вдыхание соответствует слабой части такта, выдыхание символизируется сильной частью такта». И с тем ясным сознанием мировой связи и единства всех проявлений жизни, к которому неминуемо приходят все исследователи, каждый своим путем, Матис Люсси прибавляет: «Брать и отдавать, такова физиологическая функция человека. Первое, что делает новорожденный, — он вдыхает, берет воздух. Последнее, что он делает, — он выдыхает, отдает последний вздох: это тоже остановка, конечный отдых»… Походка не с такою необходимостью присуща человеку, как дыхание, но она имеет то преимущество, что зараз делит и пространство, и время: когда мы идем ровной походкой, мы шагами своими делим версты на аршины, но мы в то же время делим часы на секунды. Представьте, что вы слышите музыку и что вы палочкой отбиваете по столу каждую «четверть»: этими щелкающими ударами вы будете делить время на равные части. Теперь представьте, что вместо палочки у вас кисть, вымазанная черной краской, а вместо стола — движущаяся пред вами бумажная лента: каждый удар кисти, отмечающий музыкальную «четверть», будет вместе с тем класть черный след на бумаге — будет делить пространство на равные части. Представьте, наконец, что перед вами не бумажная движущаяся лента, а что сами вы бежите, скажем, по гладкому полу и отбиваете «четверти» не палочкой, а собственными ногами: вы будете собственным вашим существом делить зараз и время, и пространство, — телом своим вы будете осуществлять слияние ритма временного и пространственного. Этих указаний достаточно для дальнейшего уразумения значения ритма в разбираемой системе. Скажу только еще, что из этого свойства походки — зараз делить пространство и время — проистекает неизмеримая ценность ее, как выразительного средства, в тех искусствах, которые зараз воспринимаются зрением и слухом; о степени и разнообразии этой выразительности мы поговорим дальше, — не даром Бальзак называл походку «la ptiysionomie du corps».

Ритм, следовательно, присущ природе человека. Были сделаны следующие опыты: ребенка заставляли пальцем приподнимать висящую на нитке тяжесть; особый прибор отмечал промежутки поднятия и потраченное усилие. Оказывается, промежутки — сперва неравные, беспорядочные, и только понемножку вступает порядок, устанавливается ритм, который уже не меняется. Интересно, что интервалы эти у разных детей не

одинаковы, что, следовательно, ритм есть величина каждому человеку лично присущая; более того, оказывается, что ритм каждого человека есть величина постоянная, т. е., что те интервалы, которыми он отмечал поднятие тяжести, остаются неизменно его природе присущими, когда он не под влиянием каких-нибудь посторонних воздействий. Другое важное наблюдение, отмечаемое тем же прибором, это то, что, как только устанавливается ритм усилия, так наступает уменьшение в трате сил. Понятна мудрость народов, которая от века сопровождала телесную работу пением.

Итак, у каждого человека свой ритм. Однако, искусство не состоит только в проявлении собственного ритма; в особенности искусства подражательные, как все сценические: всякое исполнительное искусство, можно сказать, есть воплощение некоторого «не я». Музыкант — исполнитель, певец, актер, танцор, следящий за музыкой, — все не свой собственный ритм выявляют, а себя заставляют вибрировать чужим ритмом. Вот здесь и кроется степень талантливости — в большей или меньшей способности вибрировать чужим ритмом. Кстати заметим, — до сих пор считалось, что ребенок ранее восьмого года не способен согласоваться с чужим ритмом, бросить свой ритм и пойти с метрономом: однако это наблюдение (Лейпцигского Психологического Института) совершенно опровергается практикой Далькрозовской школы.

Перенять чужой ритм, — что в голосе, что в телесных движениях, что в душевных волнениях, — вот, значит, первое условие творчества в искусстве. Но этого не довольно, надо не только уметь перенять чужой ритм, надо его усвоить, сделать своим. Вот здесь место вспомнить то, что мы говорили о сознательном движении, переходящем в бессознательное [42]: только тогда передача чужого ритма будет совершенна, когда будет достигнута полная бессознательность движений, которыми он отмечается. Воля, которую мы так напрягали, чтобы усвоить ритм, сознание, которое мы так напрягали, чтобы сообщить его нашим членам, должны совершенно освободиться от всякой «заботы» о телесном движении: движение должно сделаться автоматическим. «Автоматичность в движениях, говорит французский исследователь телесных упражнений, так же сберегает работу мозга, как память сберегает работу ума» [43].

Только при совершенной автоматичности движений воля и ум возвращают себе ту независимость и свободу, которой они лишены, пока духовный человек занят телесным. Посмотрите, в каком рабстве находится наш ум, когда мы проходим по загроможденному месту, между камней, между бревнами; мы не

можем говорить, мы едва можем думать, поглощенные направлением наших ног. И посмотрите, с какой свободой вступает ум в свои права, когда мы выходим на гладкую дорогу, и ноги возобновляют свое движение — автоматичнейшее из всех наших движений — походку [44]. Ум совершенно забывает о ногах, и только, когда надо переменить ритм, когда надо прервать автоматичность, тогда опять нужно усилие воли и вмешательство ума (вспомните только, как трудно бывает не прервать течение речи, когда вы припрыгиваете, чтобы попасть в ногу с вашим спутником) [45]. В искусстве, где перерывы недопустимы, автоматичность, — как это ни странно может показаться, — еще нужнее, чем в жизни. Всякий пианист знает, что такое память пальцев, такая же есть память ног, такая же должна быть память тела.

Как же достигнуть той автоматичности, которая освобождает дух от наблюдения за телом? «Чтобы упражнение сделалось автоматично и воспроизводилось без всякого напряжения внимания, говорит тот же французский писатель, оно прежде всего должно быть вполне знакомо, и выучка его должна быть давным-давно закончена» [46]. Автоматичность в пластике это то же самое, что в музыке знание наизусть. Сколько раз я слышал: «Что, вы требуете, чтобы движения были автоматичны? какая гадость!» Но почему же никто не скажет: «Что, вы требуете, чтобы певица пела наизусть, какая гадость!» Никто этого не скажет потому, что всякий знает, что гадость обратное, т. е. — незнание своей партии, и что нет ничего утомительнее, как в гостиной барыня-певица, которая через каждые два-три такта с лорнеткой, поднятой к глазам, нагибается через плечо аккомпаниатора, потому что «не помнит» нот, или «забыла» слова. Это то же самое, что в драме испуганный или умоляющий взгляд в суфлерскую будку. Все это выбивает из искусства, и хотя артист льстит себя обманчивой надеждой, что его контрабандная пантомима остается незамеченной, он может с таким же успехом откровенно посмотреть в публику и сказать: «Что это, я, кажется, чепуху понес — давайте опять сначала». Отсутствие автоматичности вызывает в исполнителе досаду, раздражение, стыд, и заставляет нетерпеливо топать ногой там, где по смыслу, может быть, нужен ясный взор, устремленный в небо. Воля слаба, нервы натянуты, дух в плену. Художник бессилен; властвует тело [47].

Автоматичность ритмических движений, которая достигается в школе Далькроза, превышает все, что можно себе вообразить. Достаточно сказать, что дети двенадцати — четырнадцати лет отбивают одновременно головой две четверти, одной рукой три, другой рукой четыре и ногами пять четвертей. Когда покойный

Моттль увидел это, он только руками развел… Вспомните, что мы сказали о духовном рабстве человека, проходящего между бревен, и вы оцените свободу этих детей. Вы поймете, какие возможности открываются — и в жизни, и в искусстве — такому телу, проникнутому духом, и такому духу, освобожденному от тела. Впрочем, не будем забегать вперед.

Мы сказали, что Далькроз начинает обучение музыке с ритма, не с мелодии. От простого факта, что отбивание такта рукой помогает усвоению ритма, он пришел к мысли передать движение руки всему телу. При этом не только ритмическое деление времени, так называемое отбивание такта, получало осуществление в телодвижениях, но характер ритма — медленность, быстрота, сила, слабость, легкость, тяжесть — получал осуществление в характере движения. Существенная особенность системы та, что движение является не изображением такта, а изображением ноты, звука. Это станет ясно из примера. Когда солдаты маршируют, их ноги отбивают такт; если марш в четыре четверти, — в каждом такте четыре удара ногою, по удару на четверть, независимо от того, есть ли движение в мелодии или нет: мелодия иной раз может держать одну ноту в течение целого такта, а солдаты все же будут отбивать «раз, два, три, четыре», как и в том случае, когда в мелодическом рисунке будет восемь нот на один такт, они все-таки будут отбивать четыре. В сущности, в солдатском марше музыка может быть сведена к простым ударам барабана. В системе Далькроза основной принцип — только новой ноте соответствует новое движение, не удару, не счету, — этим достигается передача мелодического рисунка рисунком пластическим. Ясно, как это далеко от рубленой походки солдата, не стоящей ни в какой связи с музыкой марша, и совпадающей лишь с ударами счета.

Вот начала, лежащие в основе Далькрозовской системы. Два приема удивительной художественной силы являются прямыми последствиями системы: остановка движения на длинной ноте и ускорение или замедление движения, в соответствии с музыкальными accelerando и ritardando. Остановка в движении есть то же, что молчание в речи. Только здесь, в школе Далькроза, я понял что такое недвижение, какая сила красноречия в теле, которое вдруг останавливается и застывает. Если движение красноречиво тем, что заменяет слово, то во сколько же раз сильнее и разнообразнее красноречие остановки, которая заменяет молчание, — непроизнесенное слово! Удивление, ужас, усталость, нерешительность, выжидание, решимость, отвагу, восторг, очарование — все, что хотите, может выразить остановка, потому что все, что хотите, можно умолчать, и в

особенности то, чего не выговорить словами. Второй эффект, как я сказал, — ускорение и замедление. Чтобы вернуться к знакомому примеру, представьте, что идут солдаты по улице под звуки марша; вдруг темп музыки меняется, — они собьются, они потеряют ногу; понятно: они изображали данный темп, они не изображали музыку. У Далькроза походка никогда не покидает изменений темпа, — от торжественно-тихой до радостно-скачущей, от угнетенно-волочащейся до беззаботно-скользящей, походка следит за всеми оттенками музыкального движения, и в хороводах — детей ли, взрослых ли — проходят пред вами картины всевозможных душевных настроений. О том, что неизмеримая ценность походки, как выразительного средства в зрительно-слуховых искусствах, проистекает от того, что она, — преимущественно пред всеми движениями нашего тела, — зараз делить пространство и время, — мы уже упоминали.

Если выразительна походка, то насколько же выразительнее руки. В смысле выразительности ноги играют служебную роль, руки — самостоятельную; ноги привязывают нас к земле, руки нас поднимают от земли; через ноги действует неумолимый закон тяготения, через руки проходит стремление в высь; ноги пригвождают, руки отрешают и возносят. Когда раз понято их значение в телесном языке, то как обидно видеть молчаливое бездействие, на которое руки обречены в так называемом «классическом балете», где они как будто не имеют другого назначения, как только, подобно шесту акробата, обеспечивать равновесие тела. В основу движения рук Далькроз положил движение дирижера, отбивающего «четыре четверти»; движения эти не только в физическом смысле удачны, так как осуществляют направления: вниз (1), к себе (2), от себя (3) и вверх (4); но они и философски содержательны: «земля» (1), «я» (2), «все, кроме меня, вселенная» (3) и «небо» (4). Полагаю, что всякий легко оценит проистекающую отсюда психологическую содержательность этих движений. Представьте себе только каждое из этих четырех движений в радостной музыке, при торжественной походке; подумайте, что можно вложить в них, что они могут вызвать в торжественном чередовании: «земля, я, вселенная, небо». И подумайте, что дает тихое, тяжелое чередование тех же движений, проникнутых мрачной музыкой. Ибо не было еще примера, чтобы ученик под тяжелую музыку сделал легкий жест или наоборот. Это — жизнь с музыкой, это — жизнь в музыке. Тело становится резонатором непогрешимой чуткости и отзывчивости. И замечательно при этом, что в то время, как мускульные движения, воспроизводящие музыку, способствуют усвоению музыкального ритма, — музыка в свою

очередь, проникнув в тело, сообщает его движениям содержательность и выразительность неотразимой прелести в жизни и неизмеримой ценности для искусства. Только вот, — что передаст эту глубокую прелесть жизни, что даст почувствовать даль этих горизонтов искусства тому, кто сам не видел?..

Я подхожу к самому трудному моменту моей задачи. Ведь я могу рассказать, — как и сделал, — главные основания системы Далькроза, могу рассказать некоторые упражнения, поразительные примеры самостоятельности в движениях различных мускулов, еще более поразительные примеры музыкального ясновидения, — но что из этого? Я могу рассказать, что они делают и как они делают, но я не могу «рассказать» тот дух, который царит среди этого братства детей и взрослых и то впечатление, какое должны производить эти упражнения — праздники живой красоты среди пошлых будней нашей повседневности. Если, например, я вам скажу, что детям ничего не стоит вертеть правой рукой влево и в то же время правой ногой вправо, я знаю, что это вас поразит, но все же не приведет в восторг, — хотя сами вы вряд ли можете не только это, но даже качать ногой и в это время подписать вашу фамилию. Если я вам скажу, что все эти дети обладают тем, что в музыке зовется абсолютным слухом, т. е., что они безошибочно называют всякую ноту и тон пьесы, которую им играют, я знаю, что господа преподаватели музыки насторожат уши [48]; если я прибавлю, что на доске пишется цифровый бас, что выходят три девочки и по этим цифрам сразу поют в три голоса, то я знаю, что господа профессора консерватории остолбенеют. Но, повторяю, — что это сравнительно с впечатлениями художественными в связи с впечатлениями жизни, радости, здоровья? «И я побывал в Аркадии», так начинает свою статью о гастролях Далькрозовской школы один немецкий критик, и далее пишет: «в течение десятилетней музыкально-критической деятельности в Берлине, к которой еще можно прибавить несколько лет усердного посещения концертов, я видел всевозможные формы одобрения: беззаветный восторг, ликование благодарности, нервно-истерические подъемы. Но я не могу припомнить, чтобы мне когда-либо пришлось быть свидетелем такого взрыва радости и счастья густо собранной толпы, как в те вечера» [49].

Радость и счастье — нет других слов для передачи впечатления. Прибавлю еще — благодарность за то, что земля, наша бедная, милая, знакомая земля, дарит нас такими формами существования, что человечество — наше усталое, истрепанное человечество — способно на подобное цветение. И, наконец, еще одно — чувство сожаления об утраченной молодости: хочется

снова жить, чтобы жить такою жизнью. Я видел грубого немца-рабочего, у которого были слезы на глазах и мозолистые руки тряслись от волнения, когда он смотрел на эти движущиеся картины радости и счастья. «Что нам старикам, нам только и думать о том, чтобы в землю ложиться, но детям нашим надо, надо узнать это и понять, что значит жить». Повторяю, я могу рассказывать, но я не могу передать тех чувств, которые охватывают, и того духа, в котором все это живет. Надо видеть, надо испытать, и когда вы увидите, испытаете и поймете, вы склоните голову и скажете: «Я верю, я верю, я верю» [50]. Вероятно, многие, слушая меня, уже мысленно сказали: это, значит, вроде Айседоры Дункан?

Нет, это не то. Во 1-х, метода Далькроза выходит далеко за пределы танцевальной школы; телесное движение есть лишь один из видов и одно из средств музыкального воспитания: его школа развивает чувство ритма, слух, музыкальное чутье, тональную сознательность. В 2-х, исходная точка другая. Не будем говорить о том, есть ли искусство Дункан намеренная копия с античных поз, или, может быть, античные позы являются результатом ее минутного вдохновения, только ее одухотворяющая сила — психология: она выливает свою душу, она воплощает свое настроение, она выявляет себя, Айседора — это пляшущее «я». У Далькроза — это пляшущая музыка. Он выявляет ритм, не свое настроение, а смысл музыки; и то общее, что пред нами развертывается, не есть картина души, вызываемая музыкой, а картина музыки, рисуемая телом. Ясна отсюда существенная разница обеих систем: у Айседоры — субъективная база, у Далькроза — объективная; ее пластика — темперамент танцующего, его пластика — дух музыки. Вот почему думаю, что системе Дункан не суждено создать школу: ее будущность зависит от единичных характеров и темпераментов; система Далькроза — фундамент школы: ее жизнь в разработке собственного принципа.

Но не следует думать, что объективность налагает у него оковы на личное творчество. Можно сказать, что, при всей объективности основ, оставлен полный простор проявлению индивидуальности в исполнении; импровизация — такое же ценное начало системы, как и подчинение. Он сам, сопровождая урок за фортепиано, все время импровизируют, а за ним ученики, — они все выражают ту же музыку, но каждый по своему, а вместе выходит одно общее. Вот, между прочим, что я видел. «Отойдите все к окнам, сказал он, и идите к печке, как будто что-то вас прекрасное зовет и манит, и когда подойдете, увидите, что это не то, и в ужасе начнете отступать обратно к

окнам». Я сказал, что я видел это, но нет, я именно не это видел, — я не видел ни окон, ни печки, ни залы, ни профессора, ни учеников, — я видел невиданные и все же земные существа, шествующие в музыке, серафическое шествие из картины Блаженного Анджелико, где вереницы праведников утопают в лазури и лучах… И потом я увидел возвращение, — таинственное, ползучее, недоверчивое, оборонительное, — свет, отступающий пред мраком, потухание зари… И музыка все время сопровождала, и каждый звук рисовался телом, и каждое движение пело музыку. И каждый делал по иному, но все выражали то же самое. Я понял античный хор, — этого многоязычного человека, эту единомыслящую толпу… На ступенях, — местах для зрителей, — мы замерли в каком-то блаженном недоумении. «Noch nie im Leben hab' ich was schöneres gesehen!» сказал сидевший рядом со мной старый профессор литературы и истории искусства [51]…

И другую картину я помню, совсем в другом роде. Всякий, кто играет на фортепьяно, знает, как трудно дается сочетание двух четвертей в одной руке и трех четвертей в другой; и всякий знает, что только, когда движение обеих рук станет совершенно механическим, автоматическим, только тогда выступит вся красота музыкального движения, и только тогда прольется в него чувство. Я видел осуществление этого в человеческих телах. Ученики шли, потом, при постепенном ускорении музыки, бежали, отбивая ногами три четверти, а руками две; в музыке в это время против трех басовых шла мелодия в две четверти все скорее, все легче, — и все скорее, все легче бежали в три темпа веселые тела, а упрямые руки все скорее отбивали беззаботную мелодию в два темпа; крутилась как рой, — как листья, крутилась юная вереница, увлекаемая капризной правильностью «двух и трех». Глаза радовались, глядя на эту живую метель, слух бежал за все ускоряющимся движением звуков, и вдруг — глазами, слухом, всем существом своим, — я ощутил власть Шопеновского вальса в La bem. Majeur… Радостью сияла бегущая вереница, мелодия пела в руках, в ногах торопились басы, все бежало, стремилось, — последний аккорд: вальс кончился. Музыка умолкла, Движение остановилось [52].

Кто близок к практике театрального дела, тот знает, как трудно даже при вышколенном составе хора и кордебалета добиться массовых эффектов, которые бы не производили ни солдатского, ни стадного впечатления, — чтобы единицы не поглощались массой, а масса не расстраивалась единицами. Кто знает, как это трудно, тот оценит художественно-воспитательную силу системы, которая в несколько месяцев создает

художественный материал из детей, набранных случайно, не готовящихся к артистической карьере, во всяком случае не ограничивающихся этой специальной школой; ведь все это ученики, проходящие свои разные общие и специальные курсы, каждый в своей школе: «ритмическая гимнастика» — это между делом. Но не было примера, чтобы ученик добровольно пропустил урок; ни семейный праздник, ни театр, ни игры, ничто не в состоянии отвлечь его от «ритмической гимнастики». Чувство семейной гордости и братского товарищества проникает всех — от взрослых и до самых маленьких, а самому маленькому пять лет и четыре месяца. Инспектор спрашивает такого малыша: «Kannst du auch schon beten»? — «Das nicht, aber rhythmisch gehen!» [53]. Вот в этом огне, не вложенном в человека, а в человеке пробужденном, зиждется жизнеспособность теории. Ничего извне, ничего «с голоса», ничего из зеркала, ничего подражательного, — творчество из себя, и только два элемента творчества: музыка и мускул, музыка диктует, мускул пишет. И когда ритм, напряженность и длительность движения соответствуют ритму, напряженности и длительности звука, тогда является картина чувства безошибочная, и уже после этого возжигается и самое чувство. Но да боится всякий пускать чувство раньше наступления ритма, — тогда будет ложь, тогда будет не чувство, а чувствительность. Враг всего, что есть «представление», а не сущность, Далькроз беспощаден ко всякому проявлению чувствительности, жеманности; он так поднимает на смех, что всякая охота пропадет к какому-нибудь другому «изображению», кроме соответствующего музыке мускульного движения. В этом мускульном фундаменте, обеспечивающем слияние временного и пространственного, слухового и зрительного, зиждется непреложность художественно-воспитательной теории, бесконечность ее развиваемости, безграничность ее применимости и подтверждаемость ее абсолюта каждым частным случаем.

Я бы хотел обратить внимание на то, как этот зрительный интерес помогает слушать, а, следовательно, и понимать музыку: глаз становится органом музыкального восприятия. Кто задумывался над соотношениями глаза и уха и их функций в восприятии искусства, тот поймет, какое усиление музыкального впечатления должно от этого произойти. Вы никогда не нюхали цветок с открытым ртом? — Ощущение запаха удваивается. То же самое — слушать музыку слухом и зрением. Глаз обыкновенно рассеивает внимание слуха: кто хочет сосредоточиться в музыке — закрывает глаза. С другой стороны, глаз гораздо более жадный орган, чем ухо: посмотрите, как публика, не слушающая

увертюру, вся устремляется на сцену, когда поднимается занавес. Наконец, зрение более популярная способность, нежели слух: зрелищем можно заинтересовать всякого, для радостей слуха уже нужно особенное расположение или развитие. Понятно после этого, как ценно в музыкально-воспитательном смысле приобщение глаз к восприятию музыкальных впечатлений, и какое новое подтверждение получает принцип слияния, лежащий в основе Ритмической Гимнастики.

Упомянув о замечаниях, которыми Далькроз «призывает к порядку» тех, кто увлекается «изображением чувства», не могу не вспомнить о характере этих уроков вообще. Какое-то праздничное настроение царит в этом «классе». Подъем жизненной энергии такой, что кажется, — девать некуда; когда объявляется перерыв, то дети, — которые, можно бы подумать, жаждут отдыха, — резвятся, как ягнята, на гладком полу, обтянутом линолеумом. Я, кажется, не сказал, что все — дети, взрослые, мужчины, женщины — одеты одинаково, в темно-синие купальные костюмы, — голые руки до локтей, голые ноги до колен:

Impediunt teneros vincula nulla pedes.

Для упражнений почти всегда выстраиваются в круг, когда много, — то в два концентрических круга, которые движутся на встречу. Вот несколько примеров ритмических музыкально-гимнастических упражнений.

1. Ученики маршируют под музыку и по команде «гоп» останавливаются и мысленно продолжают двигаться в течение одного или нескольких тактов, потом — дальше.

2. Пока ученики под одну тему маршируют, учитель переходит в другую, но ученики должны в течение двух или четырех тактов идти по первой теме: устанавливается как бы канон между музыкой и телом.

3. Два ученика друг перед другом исполняют два разных ритма; по команде «гоп» — меняются движениями.

4. Одновременное отбивание одной рукой — 2/4, другой — 3/4.

5. Одновременное отбивание рукой — 2/4, ногой — 3/4.

6. Ноги отбивают 6, правая рука — 3, левая — 2; на «гоп» — перемена.

7. Маршировать на 3, на 4, отбивать рукой 4, 5.

8. Ладонями хлопать 2 и в то же время производить три шага; на «гоп» — обратное.

9. Маршировать в синкопах, руками отбивать такт; на «гоп» — обратное, такт в ногах, синкопы в руках.

10. Исполнение ритма; на «гоп» удвоенная, утроенная скорость.

11. Исполнение одновременно одного ритма рукой, другого в походке.

12. Восемь тактов маршировать, при чем ноги начинают piano и осуществляют crescendo, а ладони в то же время начинают forte и осуществляют diminuendo.

Сложность и трудность подобных упражнений всякий может проверить на себе, но что удивительно, это с какой легкостью все это производится: наитруднейшее превращается у них в игру. В равной степени поражает отсутствие напряжения в осуществлении труднейших ритмических задач и отсутствие намеренности в осуществлении эстетической задачи: никакого усилия в движениях, никакой жеманности в красоте; движение стало инстинктивно, красота выходит бессознательно; самое трудное и самое красивое в равной степени естественны: трудное стало естественно, потому что музыка управляет телом, красивое стало естественно, потому что тело отвечает музыке. Понятны веселье и радость, когда единовременно празднуется победа над трудностью и осуществление красоты. И все это не путем навязывания чего-нибудь извне, а путем раскрытия себя. Это не прививка, это — цветение природы. Далькроз согревает, развертывает, освобождает, — это «культура», в настоящем, садовом, смысле этого слова: человек — растение, и в солнце Далькроз дает ему музыку. Это эллинское понимание музыки не как слухового развлечения, а как проникающей и двигательной силы. И в этом смысле его система есть возвращение к античному, — только не путем восстановления утраченных в жизни и сохраненных в вазах и барельефах пластических форм, а путем воскрешения угасшего духа. Мы забыли, мы потеряли сознание того, что за инструмент наше тело. Одной барышне, робкой, чинной, которая проделывала движения, вся связанная немецкой благопристойностью, он крикнул: «Да развернитесь, разойдитесь, — на вас посмотреть, подумаешь, что вы всю жизнь воспитывались с чашкой чаю в руках»!

Наше тело изумительный инструмент выразительности, но еще более изумительно, как мало мы отдаем себе в этом отчет. Пусть в жизни наше тело не разработано, запущено, как богатая плодоносная земля, затоптанная и заросшая; пусть оно в своих движениях не способно выразить ничего иного, как робость, которая их связывает, или нахальство, которое их развязывает, или благовоспитанность, которая их ставит в шоры; пусть в жизни растерянность швыряет нашим телом, как волны швыряют безрульным челноком; пусть нервный беспорядок движет нашими членами и расплескивает смысл языка телодвижений, — но в искусстве, на сцене, какой грех, какое добровольное нищенство —

заставлять молчать то, что может говорить, или давать бормотать тому, что может убеждать. Разнообразие языка телодвижений почти такое же, говорит Далькроз [54], как разнообразие словесной речи. Вот наглядный пример, который он приводит. Поднимем левую руку вверх параллельно голове. Уже сразу две разновидности в этом движении: согнутый локоть и вытянутый локоть (оставляем в стороне степени согнутости). В обеих разновидностях кисть прямая, отогнутая или висячая, значит — шесть. В каждой из шести — пальцы сжатые или растопыренные. Против каждого из этих двенадцати движений левой руки правая рука может принять положение — вниз, вверх, вправо, влево, вперед, назад, при чем в ней возможны каждый раз те же разновидности в положении кисти и пальцев. Прибавим теперь взгляд, который может при каждой из этих поз быть направлен на локоть, на кисть или на пальцы одной или другой руки. Мне показалось любопытным перемножить эти элементы, — знаете, сколько получается возможных комбинаций? 5184. И мы не говорили ни о корпусе, ни о ногах, ни о большей или меньшей напряженности; мы не говорили о выражении глаз, которое каждую из бесчисленных поз способно разнообразить до бесконечности: мы, наконец, говорили об одних позах, — без движения, — а ведь каждая из поз имеет иной смысл, смотря по тому, идем ли мы вперед или назад [55]. Вряд ли преувеличивает Далькроз, когда признает за языком телодвижений не меньшее богатство, чем за словесной речью.

Кто раз понял силу выразительности языка движений, на того современный театр производит впечатление пластического косноязычия. И что думать о той беззастенчивости, с которой, например, певцы производят движения на сцене, ничего общего с ролью, — а уж тем менее с музыкой, — не имеющие: когда певец ощупывает и поправляет шляпу на голове (забота об удобстве), когда он расправляет свой костюм (забота о «красоте»), когда он покидает собеседника, чтобы стать пред рампой (забота о публике), когда певица ногой отбрасывает шлейф (забота об «эффекте»)… Ведь все это то же самое, как введение в текст не относящихся к роли слов. До какой степени у нас мало сознают, что певец за свои движения так же ответствен перед музыкой, как и за свое пение, — вот пример. Одна очень чуткая к ритму певица имела немую сцену; она прекрасно разработала ее и разучила свои движения в полном согласии с движением музыки. И что же? Критик, видевший ее три раза в этой роли, поставил ей в вину, что она во всех трех спектаклях играла совершенно одинаково. Ей ставилось в вину отсутствие импровизации [56]. Так мало понимают, что импровизация движения возможна лишь при

импровизации музыки; но, когда музыка данная, заученная, то, очевидно, движение, чтобы согласоваться с ней, не может быть иначе как данное, заученное, или оно уже не будет с музыкой согласно, не будет наилучшим выражением, на которое способен данный артист [57]. Так мало развито у нас сознание соотношения музыки и пластики, так мало чувствуем мы потребность их совпадения, так далеки от представления о том, что известный исследователь оперной инсценировки, Аппиа, называет «музыкальным пространством» [58]. А в балете, — когда, оттанцевав свой номер, вдосталь раскланявшись с публикой, танцовщица милой, удобной походкой в перевалку возвращается к товаркам, поправляя «тюник» или выбившийся локон. Музыка ведь в это время идет, поет, живет, — искусство продолжается. Зачем же человек его бросает, уходит из него, возвращается в жизнь? О, эти возвращения в жизнь, и после них вторичное возвращение в роль! Как наша публика их любит, как ими умиляется и как легко житейским умилением возмещает отсутствие художественных впечатлений. Как любит публика слушать, а «критика» как любит рассказывать, — что «дяденька» ест, как «дедушка» спит, где «тетенька» лето проводит… Нет, вон из жизни, — вернемся в искусство.

Мы говорили о балете. Кто посмотрит на балетные танцы не с точки зрения техники, а с точки зрения большей или меньшей изобразительности, тот не может не признать крайнюю скудость в разнообразии выражаемых ими чувств и воспроизводимых ими форм жизни. Легкость, грация, нежность, шаловливость, — вот общее впечатление, когда мы припоминаем балетное представление: только наименее глубокое, наименее значительное в жизни человеческой находит выражение в современной живой пластике, и прежде всего — жеманность. Все сильное, мужественное, — до последних по крайней мере дней, — не имело изображения в танцах. Идеал мужчины в балете — гуттаперчевый мяч, или бабочка. Красота тяжести и физической трудности не находит выражения; а разве только легкость и воздушность имеют эстетическую ценность в жизни? Разве древний Атлас, подъемлющий твердь небесную на согбенных плечах, не одно из великолепнейших осуществлений художественного воображения? Далькроз ставит настойчивое требование введения мужества в пластику. Нашему русскому балету тем легче ко всем своим достоинствам прибавить заслугу первенства в этом деле, так как у нас не существует безобразного обычая «травести». Слабость, мягкость, изнеженность — вот формы жизни, которые нам предлагает балет. Нужды нет, что они уснащены техническими трудностями, от этого они не становятся

содержательнее, — наоборот: эти верчения, эти головокружительные фокусы, во время которых у балерины на мгновение улыбка сменяется ужасом, «кавалер» приспособляется, чтобы вовремя «поддержать», а публика, замерев, спрашивает себя: «выйдет или не выйдет?» — разве все это выражение какого-нибудь чувства? Разве, — говоря настоящим языком изобразительного искусства, — разве это «относится к роли»? Да не только к роли, это даже к танцу, в настоящем смысле этого слова, не относится, ибо не только ничего оно не выражает, но оно даже не согласуется с первейшим условием танца — с ритмом. Разве не видали вы танцора, который на последнем такте своего «номера» вертится два раза, а «на бис» повторяет тот же самый номер с тремя вращениями, на ту же музыку! Но для чего тогда музыка, причем тут ритм, где искусство?

Вторжение этой гимнастики в текст пластической речи есть совершенно то же самое, что рулады, трели и иные горловые фокусы, которыми прерывался в былое время музыкальный текст оперы и который превращал музыкальную драму в костюмированный концерт. А если вернуться к нашему сравнению телесной речи со словесной, то эти побивания рекордов не более, как пластические скороговорки. Допускаю, что труднее сделать под ряд тридцать два fouettés, чем сказать тридцать два раза под ряд «турок курит трубку, курка клюет крупку», но не думаю, чтобы это имело большую силу художественной убедительности. Всякий знает, как важно в драме молчание: так же важна в пластике недвижность. И какой же после этого грех против художества — заставлять тело производить движения, которые ничего не значат, ничего не выражают.

Заставить молчать свое тело — такое же искусство, как и заставить говорить, иногда даже более трудное. На уроках у Далькроза я заметил, как трудно бывает среди ритмического хода вдруг остановиться, как трудно телом, не двигаясь, выдержать длинную ноту. Балетные артисты и артистки Дрезденского королевского театра, способные на самые головоломные фокусы, оказались не способны согласовать походку с ритмическими изменениями музыки и менее всего способны ходить в тихом темпе и выдерживать круглую ноту в четыре четверти в adagio. Наши танцоры привыкли следовать за ритмом одного какого-нибудь танца, который, если и содержит ритмическое изменение, то разве обычное ускорение перед заключением. Наши танцы — это чередующиеся отрывки ритма, это не есть переливание из ритма в ритм, это не та ритмическая лента, которая развертывает непрерывную смену в скорости и настроении, и под звуки

которой в классе Далькроза проходили перед нами не дети, а смотря по характеру ритма — воины, поэты, пророки, эльфы, триумфаторы…

Язык словесный состоит из чередования слова и молчания, язык телесный — из чередования движения и позы. Но мы не только не умеем владеть этим телесным языком, — мы даже не умеем его читать. Если бы мы умели его читать и понимать, то мы бы не были такими благосклонными, нетребовательными зрителями того, что происходит на сцене; если бы мы понимали смысл телесного языка, мы бы страдали при виде телесной бессмыслицы; мы бы не восхищались волчкообразными дурачествами танцора и мы бы зажимали глаза, когда певец на сцене движется вразрез с движением музыки, подобно тому, как зажимаем уши, когда он поет вразрез с оркестром. В смысле воспитания публики для понимания сценических нелепостей, система Далькроза должна сыграть роль огромной революционной важности: она открывает горизонты, но она же открывает и провалы, куда должны будут рухнуть ложь и рутина, на которые «новые зрители» не будут в состоянии смотреть [59].

Таковы впечатления и мысли, пробужденные школой Далькроза. Еще один факт в пояснение характера этих впечатлений. Прошлой зимой появилась в Риме, читала лекции в публичных залах и частных гостиных, англичанка, некая г-жа Уотс. Она разработала вопрос о равновесии человеческого тела и проводила принцип соблюдения его на различных статуях, причем она принимала те позы, из которых эти статуи вышли и в которые они перешли бы, если бы были живые; это была одна из прелестнейших демонстраций логической красоты человеческого тела. Каждое ее движение было победой равновесия над законом тяготения и каждая поза — торжество этой победы. На одном из таких чтений моей соседкой была Элеонора Дузэ. Чуткая, тонкая, понимающая, как никто, вопросы, о которых мы здесь говорим, она прямо трепетала от восторга и после одной из самых восхитительных демонстраций, — оживления «Дискобола», — она воскликнула: «К чему слова, — тело само говорит. Слова — лишний придаток». «Да, сказал я, но подумайте, если такое впечатление производит на вас тело, выражающее одно лишь чувство — торжество, то что же бы это было, если бы, при красоте своих движений, она давала, как в школе Далькроза, телесное воплощение всех чувств, на какие способен человек»…

Полагаю, что после всего сказанного о методе Далькроза художественная ценность этого воспитания очевидна для всякого. Мне скажут — «Ну хорошо, а для жизни, для того, кто не готовится на сцену?» Прежде всего, воспитательная сила всякого

гимнастического упражнения дает себя знать в жизни; если Гизо говорил о древних языках: «Il suffit de les avoir oubliées», то это еще больше применимо к гимнастике: не для того мы делаем движения, чтобы именно их в жизни воспроизводить, но чтобы все нами в жизни производимое, производилось легче и лучше. Так певец упражняется в сольфеджио не для того, чтобы ими щеголять в опере, а для того, чтобы лучше петь. Если никто не сомневается в важности обыкновенной гимнастики для жизни, то как же подвергать сомнению ценность такой гимнастики, которая одновременно воспитывает и тело, и дух, и связующую их волю? Этой тройственностью обеспечивается воспитание не одной какой-нибудь способности в человеке, а всего, целого человека. Всякое наше движение определяется тройным взаимодействием: ум решает, нервный центр передает приказание, мускул исполняет; эта тройная передача не может быть от природы безошибочна, но ее можно воспитать, и лучшего средства нет, как превращение музыки в телесное движение, и вот почему. Наши ритмические несовершенства в музыкальном исполнении — торопливость, замедления, непоспевания и т. д. — результат телесно-ритмических несовершенств; очевидно, что музыкальная ритмика, осуществляясь в теле, обратным образом воздействует и на ритмику тела, т. е. на гладкость и точность передачи от мозга чрез нервы к мускулам. Таким образом, весь человек участвует и ежеминутно ощущает радостное сознание, что он осуществляет то, что захотел. Не может не быть универсально значение методы, которая одинаково должна интересовать педагогов всех видов воспитания: врачей, психиатров, гимнастов, танцоров, актеров, певцов, музыкантов, живописцев, скульпторов, — кто только с какой-нибудь стороны интересуется человеческим телом. Это метода, в которой должны встретиться все противоположности, потому что она исходит из того, что у всех людей общее: тело и прирожденная ему, благодаря мускульной подвижности, способность к осуществлению ритма. Отсюда объединительная сила ее. Кому не знакомы печальное предубеждение, взаимное презрение, с которыми относятся друг к другу люди искусства и люди спорта? Здесь они встречаются, ибо, как говорит Jean d'Udine, — «это самое спортивное из искусств и самый артистический из всех спортов» [60]. Поразительно, как в каждом частном примере, в каждом определении, в каждом выводе, мы наталкиваемся все на то же: слияние духа и тела. Сейчас приведенный отзыв — совмещение спорта и искусства — разве не новая форма все того же? Правда сияет, и какой бы луч этого сияния вы ни выбрали, — по нем направив путь, вы придете к общей точке. В мире много интересного, в жизни много важного,

но все интересное познается через человека, все важное осуществляется посредством человека. Что же может быть интереснее, что может быть важнее в строительстве нашей земной жизни, как воспитание человека?

А в человеке самом, что может быть важнее, как способность восприятия и средства выразительности. И это воспитывается Ритмической Гимнастикой. Само имя уже указывает: ритм воспитывает восприимчивость, гимнастика воспитывает выразительность. И удивительнее всего при этом то, что выразительность действует на восприимчивость, что движение, точно выражающее музыку и тем самым являющееся правдивою картиной чувства, пробуждает и самое чувство. Одной взрослой барышне была поручена роль жрицы в общей пантомиме. Ей были указаны место и движения, — жертвенник, на который она мысленно возлагала цветы. Она отнеслась к «роли» совершенно механически, «мускульно», она только исполнила соответствующие музыке движения, но исполнила их превосходно. По окончании пантомимы она сказала, что она в первый раз в жизни поняла, что значит жертва. Кто знает школу Далькроза, тот знает, насколько дико допустить в данном случае какое-нибудь гримасничание; тот, напротив, увидит в этом примере лишь новое подтверждение Платоновского учения, что эритмия, — порядок духовный, — устанавливается при посредстве тела. Но мы можем из этого сделать другой вывод, уже не для жизни — для искусства: если искреннее чувство, так называемое переживание на сцене, ведет к художественной правде, то художественная правильность движения должна вести к искренности переживания. И насколько такое понимание искусства чище, чем та теория, которая требует перенесения на подмостки настоящих чувств; как противны тогда эти кишечно-патологические проявления знаменитого «нутра»; какою нравственною болезнью представляется поступок древнего актера Пола, который, для подъема своих чувств, в знаменитом монологе Электры над прахом брата — выносил урну с пеплом собственного сына [61]. Школа Далькроза, это школа нравственного здоровья: все, что они чувствуют, они чувствуют глубже, все, что они выражают, они выражают правдивее. В них проникает искусство, они проникают в природу, но и то и другое с таким богатством обмена, с такою широтой раскрытых объятий, с таким отсутствием «оглядки», что все наши увлечения представляются какими-то робкими вспышками не то «на показ», не то «исподтишка».

Одному из деятелей Геллерауской колонии я выражал свой восторг по поводу виденного. С той верою, которая отличает всех

этих людей, работающих над детским бессознательным материалом ради будущих сознательных поколений, он сказал: «Какой новый род людской от этого пойдет!» Никогда не забуду это отсутствие сомнения в голосе и ясность взора, предвидящего то, что не дано будет увидеть.

И другие глаза и другой голос я помню; я помню измученный и вместе восхищенный взор и глубокий правдою своею голос Элеоноры Дузэ перед «победами» г-жи Уотс: «Вы нашли средство быть счастливой». И слезы радости за других блестели в страдальческих глазах, и какое-то прощание и благословение звучало в скорбном голосе, предсказывавшем счастье для других…

Рим.
Февраль, 1911

Выводы

В кратком вступлении, предпосланном этой книге, я сказал: «Предоставляется каждому, кому дорого движение, идти туда, где нет конца, — к художественному совершенству». Какой же путь?

Я не верю, чтобы можно было воспитать человека художественно полного, — полного в смысле восприятия, — и художественно совершенного, — совершенного в смысле изобразительности и выразительности — иначе как путем воспитания ритмики, — воспитания сознательного деления пространства и времени. Если бы меня спросили, какие эмблемы такого полного и совершенного художественного воспитания, я бы сказал: Циркуль и Метроном.

Пространство и время суть те неумолимые условия, в которые человек поставлен и из которых не может выйти: ни одно его восприятие и ни одно действие, ни создание духовное или материальное, не мыслимы вне физических условий пространства и времени. Кто хочет творить, должен стать их господином; для этого он должен воспитать в себе соответственные способности, — воспитать физические орудия восприятия и передачи, призванные действовать в пределах пространства и времени.

Орудия восприятия: в пространстве — зрение, во времени — слух.

Орудия передачи: в пространстве — тело, во времени — голос.

Способ воспитания: в пространстве — пластика, во времени — речь.

Средство слияния — ритмика, совпадение образа и звука, пластики и речи, пространственного и временного.

Только при таком слиянии будет весь, полный человек (актер) действовать на всего, полного человека (зрителя). Теперь же один частично выражается, другой частично воспринимает. Пространство и время не слитны, глаз и ухо пребывают в разводе, и люди, довольствуясь тем, что им дают, даже не сознают, чего они лишены:

> Они не видят и не слышат,
> Живут в сем мире, как слепые[62].

Вот схематическое изображение того, что сказано выше:

<table>
<tr><td colspan="3" rowspan="2">РИТМ</td><td colspan="3">ДВИЖЕНИЕ</td></tr>
<tr><td colspan="2">ПРОСТРАНСТВО</td><td>ВРЕМЯ</td></tr>
<tr><td rowspan="3">ЧЕЛОВЕК</td><td>ВОСПРИЯТИЕ</td><td colspan="2">Зрение</td><td>Слух</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ПЕРЕДАЧА</td><td>ОРУДИЕ</td><td>Тело</td><td>Голос</td></tr>
<tr><td>СПОСОБ</td><td>Пластика</td><td>Речь</td></tr>
</table>

Много приходилось слышать скептических отзывов по поводу художественного воспитания тела и в частности Ритмической Гимнастики и — как ни грустно признаться — даже из артистической среды. В последний раз отвечу на самый излюбленный аргумент: «Настоящий талант во всем этом не нуждается: Леонардо да Винчи, Сальвини не знали вашей Ритмической Гимнастики». Во первых Леонардо — гений, не его учить, а у него учиться всем векам. Сальвини? Но ведь сила Сальвини была не в пластике, и еще не известно, что бы была эта сила, если бы к ней прибавилась ритмически воспитанная пластика (она во всяком случае предохранила бы его тело от того ужасного вида, в который оно пришло в последние годы его карьеры). У него была поразительная динамика жеста, но пластика, как таковая, не выходила за пределы самой обыкновенной итальянской жестикуляции. А наконец, — когда же перестанут в вопросах воспитания ставить гениев в пример! Ведь воспитание не значит — ждать, чтобы таланты валились с неба: мы так не богаты талантами, что ими не заселить подмостков. Ждать появления гениев так же безумно, как ждать, чтобы воспитание из не-таланта сделало гения. Но воспитание может и должно сделать, чтобы не-таланты — а мы так ими богаты! — не были эстетически безграмотны…

Мы прикасаемся к основам художественного воспитания (да одного ли художественного?), но не место на страницах этой книжечки опускаться в глубины: здесь лишь впечатления, —

впечатления виденного и слышанного.

Петербург.
1 июля 1911.

Интересующихся отношу к великолепной книге Adolphe Appia, «Die Musik und die Inscenierung»: MЭnchen, 1899.

1912

notes

Примечания

1

Доклад, прочитанный в частном собрании у Барона Н. В. Дризена, в Театральном Училище Н. Н. Арбатова, перед труппою Народного Дома, в зале Тенишевского Училища, в Театральной Школе имени Суворина, в кружке Я. П. Полонского, в Московском Художественном Театре, в СПБ. Консерватории, в Императорском Театральном Училище и в Обществе Любителей Ораторского Искусства (от 13 Октября до 19 Ноября 1910 г.). Напечатано в «Аполлоне», 1911, №№ 1 и 2. Часть доклада — по-немецки: «Die Hauptsache» в «Die Schaubühne», № 52, 29 December 1910.

2

По поводу этого мне было сделано странное возражение: «Вы забываете лицо более важное, нежели актер; это — автор» (!). Но ведь я говорю о драматическом исполнении, а не о драматическом сочинительстве. Без автора бы ничего не было? Но и без архитектора, строившего здание, «ничего бы не было».

3

Тот факт, что иногда говорят — «я не хочу» с вертикальным жестом (удар кулаком по столу), вовсе не противоречит теории. Это есть жест воли, каприза, а не отрицания: человек в этом случае не отрицает свое хотение, он утверждает свое нехотение.

«The Origin of Language», p. 146.

5

«L'arte de Cenni» Giovanni Bonifaccio. Vicenza 1616, p. 277.

6

В интересной небольшой книжечке (к сожалению написанной не достаточно убедительно для такого читателя, который не одинаково с автором мыслит, а тем более для такого, который совсем не мыслит), «О форме в сценическом творчестве» С. Броневского (Баянус), читаю следующее трагическое в своей краткости замечание: «Ведь если, давая ученику стихотворение „Грезы“ Надсона, я буду читать ему лекцию о том, что такое грезы, то едва ли поэтому он лучше прочтет эти грезы». Да, учить читать грезы не то же, что учить читать грезы.

7

«Дуть не значит играть на флейте; извольте пальцами перебирать».

8

См. «Человек и Ритм».

9

Обращаю внимание певцов на то, как эта привычка неэкономна по отношению к дыханию.

10

Живут в памяти такие диалоги, как в «Женитьбе Белугина» — Савина и Сазонов, в «Ольге Ранцевой» — Давыдов и Киселевский.

11

А недавно я читал следующий перл: рецензент видел «миссию» современного балета в «повышении минимума эстетических требований».

12

«Чтобы труд был замаскирован».

13

См. «О жесте».

14

Интересующихся именами исполнителей двух разбираемых спектаклей отношу к афишам первых представлений.

Об этом подробнее стр. 99.

16

Публичная лекция, читанная в зале Тенишевского Училища 29 марта 1911 г. Напечатана в «Аполлоне», 1911 г., № 4.

17

Отличие Рейнгардтовского неба от неба, изобретенного известным Фортуни, то, что у последнего кибитка матерчатая, шелковая, у Рейнгардта это алебастровая, постоянная постройка.

«Аполлон». Летопись. Апрель 1911 г. № 7.

19

Не знаю, почему у нас установилось это сочетание слов, — «французский» и «классический», — точно у французов нет простонародных ролей, а у других народностей нет ролей, где уместен так называемый классический жест.

20

«The Artists of the Theatre of the Future». «The Mask», May-June 1908.

21

R. Töpfer. «Réflexions et menus Propos d'un Peintre genevois». Paris. Hachette. 1906, p. 151.

22

Ibid.

23

См. стр. 16.

24

Вступительная часть публичной лекции о системе и школе Ритмической Гимнастики Жака Далькроза в Дрездене. Читана в зале Тенишевского училища, в С.-Петербургской Консерватории, в Театральном Училище Арбатова, в зале Национального клуба и в Московском Литературно-Художественном Кружке, от 29 марта до 5 апреля, 1911 г. Напечатано в «Ежегоднике Императорских Театров», № 4, 1911.

«Trattato della Pittura». Firenze. 1792, p. 48.

26

«Le mouvement nouveau demande pour être executé le concours de l'intelligence consciente, car le mouvement nouveau n'est pas instinctif. Mais le mouvement acquis passe à l'état d'instinct et n'est bon que lorsqu'il arrive à se faire sans le secours de l'intelligence consciente, car lorsquil demande le concours actif de l'intelligence consciente, il est lent, fatigant et maladroit». Georges Delbruck «Au Pays de l'Harmonie». Paris 1906, p. 69.

27

«Ее чистая и красноречивая кровь говорила в щеках, и так божественно воспитана, что ты бы мог сказать: ее тело мыслило».

Leonardo da Vinci, Op. cit. p. 1.

29

«The Actor and the Ubermarionette». «The Mask». April, 1908. Между прочим, он ищет союзника в Элеоноре Дузэ, в следующих ее словах: «Чтобы спасти театр, надо его разрушить, актеры и актрисы должны все умереть от чумы. Они отравляют воздух, они делают искусство невозможным». На этом удобном для него месте. Крэг останавливает цитату, но Дузэ продолжает:

«Не Драму они играют, а театральные пьесы. Нам надо вернуться к грекам, играть на открытом воздухе; драма гибнет от кресел и лож и вечерних туалетов и людей, которые приходят, чтобы переварить свой обед». (A. Symons. «Studies in seven Arts». London, 1907, p. 336). Из контекста речи, как видите, совсем не выходит, что Дузэ и Крэг идут об руку: ее протест нравственного характера, а его — чисто эстетического.

Jean d'Udine. «L'Art et le Geste» Paris. Alcan. Русский перевод этой книги выйдет в ближайшем будущем.

31

И, однако, его же знаменитый воспитатель говорит, что актер должен испытывать страсть, но в то же время держать в руках и направлять ее. Значит, признавал и обязательность и возможность контроля. (Приводит P. Fizgerald. «The Art of Acting», London, 1892, p. 20.)

32

Wagner. Gesammelte Schriften. B. III, S. 166–167.

33

Из неодушевленных материалов обладают свойством текучести и потому ценны для инсценировки — огонь, вода и свет, но ценность их неодинакова. Огонь и вода своею реальностью убивают обманчивость писанных декораций и потому применимы лишь в «практикаблях» и то с условным успехом: их соседство всегда выдает деревянность и бумажность сценической постройки. Свет самый ценный элемент инсценировки, но опять лишь в «практикаблях»: падая на писанную декорацию с слишком большой силой, он выдает ее плоскость, обнаруживает обман письма. Лишь в сочетании с фигурой человека свет находит свое истинное применение: текучестью своею он обливает его тело, вместе с неизменной своей спутницей, тенью, он сопровождает новым зрительным впечатлением каждое перемещение пространственных отношений и своими изменениями в силе и цвете до бесконечности разнообразит выразительность и так уже разнообразного языка телодвижений. После этого не знаешь, чему больше удивляться — ценности светового материала для сцены, или малой его использованности.

34

«Le progrès constant vers lequel tend toute évolution artistique n'est en somme quune constante réaction contre les exigences de la pesanteur. Nous alléger, planer, avoir des ailes, tout rêve idéal, tout essor, toute „conquête de l'air“, en art ou en poésie, na d'autre mode de manifestation que l'espacement progressif et constant des cadences, que la perpétuelle émancipation de ces chutes fatales». J. d'Udine. Op. cit. 111.

35

Собственно «Wort-Tondrama», — делаю перестановку ради удобства дальнейшего применения.

Op. cit. p. 60.

«Die Kunst des Theaters». Berlin, 1905. S. 13.

38

Читано публично там же, где и предыдущая глава. Напечатано в «Аполлоне», № 6, 1911 г.

«Méthode Jaques Dalcroze. i-re Partie. Gymnastique Rythmique». Premier volume. Paris. Sandez, Jobin & Co.

40

Торжественная закладка этого дворца-школы состоялась 9/22 апреля, в присутствии комитета под председательством директора королевской оперы, гр. Зебаха, учеников нынешних и бывших, представлявших 14 народностей. Первые три удара молотка были сделаны самым младшим учеником школы — пятилетним мальчиком. Архитектор здания — Генрих Тэссинов. Пока занятия происходят в городе, в старом здании присутственных мест.

41

«Ритм для музыки — то же, что симметрия для архитектуры». M. Lussy. «Le Rythme musical». Paris. 1884. p. 3.

42

См. выше, стр. 127.

43

Dr. Fernand Lagrange. «Physiologie des Exercices du Corps», 10-e édition. Paris. Alcan. 1908. p. 359.

Дыхание, может быть, и более автоматично, но оно менее связано с пластическим перемещением тела, сердцебиение же вне нашего контроля.

Не то ли самое разумеет В. Джемс, когда по поводу привычки говорит: «Привычка упрощает и улучшает движения и уменьшает усталость», и далее: «Привычка уменьшает сознательное внимание», и еще в другом месте: «Самое важное в воспитании сделать себе из нервной системы союзника, а не врага… Для этого нам надо возможно раньше сделать автоматичными и привычными возможно большее количество полезных действий» («Précis de Psychologie». Paris 1909. Ch. X. L'Habitude.). Так говорит муж науки, а вот, что говорит великий художник («Анна Каренина», т. II, ч. 3, V): Левин косит… «и чаще и чаще приходили те минуты бессознательного состояния, когда можно было не думать о том, что делаешь. Коса резала сама собой. Это были счастливый минуты». И далее: «Чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженный минуты». И далее: «Трудно было только тогда, когда надо было прекращать это, сделавшееся бессознательным, движение, и думать; когда надо было окашивать кочку или невыполоный щавелик». О влиянии автоматичности на психическое самочувствие человека, — на что мы у Толстого находим такие драгоценные указания, — мы поговорим ниже.

Ibid. 353.

47

И опять-таки своего рода автоматичность же я разумел, когда по поводу актерского искусства писал, что «чем естественнее игра, тем больше под нею труда». См. «В защиту актерской техники», стр. 66.

Далькроз достигает абсолютного слуха тем, что заставляет все гаммы начинать с до. Система сольфеджио, изобретенная Далькрозом, это самое удивительное органическое здание, какое себе можно представить, — вся гармония становится ясна ребенку, а он входит в музыку чрез гамму до-мажор.

D-r Karl Stork. «Der Türmer». April, 1910.

Эти мои слова вызвали немало насмешек. «Скажите, пожалуйста, дети вертят ногой, рукой, в чем тут радость и счастье?» Сведение теории к «простейшему выражению» всегда было легчайшим способом глумления. На это не отвечаю, но к сказанному прибавлю следующее. Зимою, в начале 1911 года, ученикам Далькрозовской школы было предложено изложить письменно, что они думают о Ритмической Гимнастике и что в себе замечают с тех пор, как ею занимаются. Поступило более ста писем (при чем корреспонденты и корреспондентки от двенадцати до двадцати двух лет); сквозь все письма без исключения проходит одно и то же чувство — безмерная радость и желание передать ее другим. Наконец, напоминаю еще раз о том, что Лев Толстой говорит по поводу наступления автоматичности в работе: «Это были счастливые минуты», «это были самые блаженные минуты», «еще радостнее были минуты, когда, подходя к реке…» и т. д. (см. примечание на стр. 152). Обращаю внимание на то, что Толстой говорит об участии в работе одного лишь физического человека; во сколько же должны увеличиться «счастье», «блаженство», «радость», о которых говорит Толстой, когда к самочувствию физическому прибавляется самочувствие эстетическое.

51

Как я узнал впоследствии, Макс Рейнгардт предложил Далькрозу взять на себя инсценировку хоров в предстоящей постановка «Орестеи» в Мюнхене, но тот отклонил предложение. В самом деле, для того, чтобы создать ритмический хор, надо иметь ритмических хористов, а можно ли их воспитать к одному спектаклю?

52

Одно из удивительнейших музыкальных воплощений это «фуга Баха в лицах». На выпускных экзаменах 1911 года по требованию жюри, состоявшего из таких авторитетов, как Шиллингс (дирижер Штутгартской оперы), Штейнбах (директор Кельнской консерватории), Кречмар (директор Берлинской Музыкальной Hochschule), Шух (дирижер Дрезденской оперы), Фридлендер (критик), эта фуга (цемольная фуга с прелюдией из первого тома Wohltemperiertes Klavier) была повторена семь раз.

Эта цитата вызвала негодование в некоторых моих слушателях и в особенности слушательницах: усмотрели замену молитвы гимнастикой (!); но я же приводил слова мальчика вовсе не для того, чтобы давать им принципиальное значение, а чтобы показать, насколько увлечете Ритмической Гимнастикой проникло в население (то, что они называют «delirium rythmicum»). Если же кому-нибудь угодно словам пятилетнего ребенка придавать распространительно-символическое толкование, то это уж не моя вина. Инспектор мог спросить мальчика, умнет ли он читать, и тот бы ответил то же самое, но разве бы это значило, что, приведя его ответ, я рекомендую безграмотность?

В публичной лекции, рукописный текст которой он любезно предоставил в мое распоряжение.

55

По классификации Дельсарта одна только рука, помимо кисти и пальцев (le bras), имеет 243 различных положения. (См. A. Giraudet. «Mimique, Physionomie et Geste». Paris. 1895, pp. 57–77).

«L'artiste ne doit pas, ne peut pas être un improvisateur. L'art dramatique est un art de réflection, d'observation, de recherche, d'analyse, dont la synthèse se traduit dans sa plus grande puissance par 1'expression mimique». (A. Giraudet. op. cit. p. 122). Если так в драме, где актер не стеснен временем, то тем более в опере, где он движется в рамках музыкального такта.

57

Пусть не думают, что заученность мешает вдохновенно, — вдохновение не есть нечто новое в роли, это скорее — свежее в заученном. Кто внимательно наблюдает игру хорошего артиста, всегда подметит эти свежие моменты в роли, но без заученного им не в чем проявиться.

Adolphe Appia. «Musik und Inscenierung». München. 1899.

Преподавание Ритмической Гимнастики по системе Далькроза введено в следующих консерваториях: Берлинской, Франкфуртской, Кельнской, Маннгеймской, Штутгартской, Карлсруэской, Дортмундской, Женевской, Базельской, Венской; при операх: Штутгартской, Маннгеймской и Дрезденской. Школы Ритмической Гимнастики существуют в 25 европейских городах (в России — Москва, Варшава). Принимая во внимание юность методы (первые «шаги» в Ритмической Гимнастике были сделаны шесть лет тому назад), нельзя не признать ее распространение очень быстрым. Пока я держу корректуру этих строк, идут переговоры о введении преподавания Ритмической Гимнастики в школе Московского Художественного Театра.

Возражают на это, что ритмическая гимнастика не может идти в сравнение со спортом, так как она де лишена главного элемента спорта — борьбы. Но ведь борьба в спорте практикуется не ради борьбы, а ради победы над препятствием или над противником. Какая же большая победа, чем над самим собой, и какая большая для человека работа, чем волею своею заставить несовершенное свое тело повиноваться велениям разума, и какое высшее торжество, как торжество духа над материей.

61

Gellius. «Noctes Atticae», lib. 7, cap. 5.

До какой степени мало развита в нас слиянность не только звуковых форм с пластическими, но и звуковых форм разных категории, доказывают наши многочисленные мелодекламаторы: или они читают (более или менее правильно), но не согласуются с музыкой, или они строго придерживаются такта, но тогда читка теряет всякую естественность. Не так давно я слышал одного из таких «любимцев»: это была не читка, а лай. И так всегда: или жертвуется читка в пользу музыкального ритма, или ритм попирается в угоду читки. А публика аплодирует! Но если бы во время такого «лая» музыка понемногу умолкла, а чтец продолжал бы свою «декламацию», вероятно, всем, да и ему самому стало бы ясно, что «так нельзя». Впрочем, как поручиться? Если публика аплодирует лаю под музыку, как поручиться, что она не будет аплодировать тому же лаю и без музыки?..